ISSN 0130-6405

4 ИСКУССТВО КИНО

ШВАРЦЕНЕГГЕР

ПОСЛЕДНИЙ ГЕРОЙ БОЕВИКА

ГЕМИНИ ФИЛЬМ ПРЕДСТАВЛЯЕТ

COLUMBIA PICTURES PRESENTS

A STEVE ROTH/OAK PRODUCTION A FILM BY JOHN McTIERNAN ARNOLD SCHWARZENEGGER "LAST ACTION HERO"

F. MURRAY ABRAHAM ART KARNEY CHARLES DANCE FRANK McRAE TOM NOONAN ROBERT PROSKY ANTHONY QUINN MERCEDES RUEH

DUCING AUSTIN O'BRIEN CO-PRODUCED BY ROBERT E.RELYEA-NEAL NORDLINGER VISUAL EFFECTS CONSULTANT RICHARD GREENBERG MUSIC BY MICHAEL KAMEN EDITED BY JOHN WRIGHT, A.C.E.

HARD A. HARRIS PRODUCTION DESIGNED BY EUGENIO ZANETTI DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DEAN SEMLER, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCER ARNOLD SCHWARZENEGGER STORY BY ZAK PENN & ADAM LEE

SCREENPLAY BY SHANE BLACK & DAVID ARNOTT PRODUCED BY STEVE ROTH AND JOHN McTIERNAN DIRECTED BY JOHN McTIERNAN

ИСКУССТВО КИНО

11 94

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Алиева С.Ш.
Баклакова Ю.П.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н:А.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Листова Е.Л.
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Потапов И.П.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Содержание

3 **Л.Карахан.** Злоба дня

Pro и contra

4 **Леонид Ионин.** Сначала было преступление...

Дискуссии

9 **Д. Быков.** Маленькая нормальная эволюция
11 **Леонид Радзиховский.** Имитатор скорби
13 **Андрей Шемякин.** Режиссура как частный случай политики
15 **Валентин Толстых.** Почему я «за»

Интервью «ИК»

17 **Владимир Мукусев — Юрий Щекочихин.** Не надо крови

Разборы и размышления

22 **Михаил Литов.** Тюрьма, которая рядом
26 **Елена Стишова.** Разговор о веревке в доме повешенного
29 **Михаил Трофименков.** Soft
33 **Нина Цыркун.** Crim-gynesis

Фестивали

36 **Л. Малькова.** Синдром конца тысячелетия

Повторный киносеанс

41 **Сергей Тримбач.** Братья-разбойники
43 **Михаил Трофименков.** Подлинная история Пьера Лутреля по прозвищу Безумный Пьеро

Штудии

48 **Мишель Фуко.** Надзирать и наказывать
125 **Максим Гуреев.** Изобретение зла

Персоналии

61 **Квентин Тарантино:** «Я работаю в жанре ширпотреба»
63 **Михаил Трофименков.** Преступление оплачивается
68 **Манола Дарджис.** Pulp-инстинкт

Теория, история

73 **А. Дорошевич.** Триллер вместо детектива

Пресс-бюро «ИК»

82 **Оливер Стоун:** «Убийцы завоевывают сердца американцев»
84 **Эми Тобин.** Убивая людей

Фильм в журнале

87 **Фриц Ланг.** М

Сюжеты и факты

114 **Ричард Лури.** Охота за дьяволом
120 **Н.Логинова.** Улыбка дракулы
123 **Протоиерей Александр Шаргунов.** Свобода для греха

Мемуары и публикации

130 **А.Ф. Кони.** Предельный возраст для судей

«ИК». Избранная проза

134 **Ежи Косинский.** Раскрашенная птица

Голливудские хроники

152 **Чарлз Буковски.** Голливуд

Non stop

168 **Олег Аронсон.** Тень и дым
170 **Н. Цыркун.** Романтический гринго
171 **Н. Сиривля.** Воровать не страшно
172 **В. Ильин.** Бег в мешке
173 **Виктория Белопольская.** Модернисты

175 **Summary**

Компьютерная верстка
и графика — **Потапов И.П.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
Сдано в набор 21.11.94
Подп. к печати 14.12.94
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ.л. 14,62 уч-изд. л. 18,26
Заказ 746
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Редакция приносит извинения директору Музея архитектуры им. Щусева В. Резвину за досадную опечатку в его фамилии («ИК», 1994, № 10).

© Журнал «Искусство кино», 1994
Charles Bukowski. Hollywood. Black Sparrow press, Santa Rosa, 1989.
© 1989 by Charles Bukowski.

Злоба дня

Номер посвящен преступности. Сколько бы ни манипулировали статистикой, указывая на снижение общих темпов роста преступности, а также на снижение показателей по конкретным видам преступлений, неуклонно, катастрофически растет число преступлений самых страшных — умышленных убийств.

Общественную реакцию на происходящее уже не назовешь деликатным, уклончивым словом «беспокойство». Больше подходит слово «паника». Пока еще это паника скрытая, но уже сегодня она предвещает социальные катаклизмы и, как всегда, сопряжена с эффектом гипноза, болезненной прикованности к частным фактам.

Факты завораживают, топят рефлексию в созерцании, в неотрывном разглядывании невероятного, шокирующего, чудовищного. Внимание поглощает хроника преступлений, на которую не скупятся масс-медиа. Сознание не отражает ничего, кроме реальности самого преступления, — как расширенные зрачки жертвы.

Неумеренное сближение с объектом не позволяет увидеть его очертания, определить его параметры и, уж конечно, его природу, его суть. Чем ближе к конкретному, тем более скрытым в безликих фантомах ужаса оно оказывается. Так, на телеэкране мы не опознаем сидящих перед камерой свидетелей, потерпевших, подозреваемых — «электронная маска» превращает их лица в сгущения кубических форм.

Ужас блокирует осмысленные, рациональные действия, побуждает к безотчетному умножению хаоса и насилия, к тиражированию преступного.

Этот номер — попытка преодоления гипнотического транса, опыт демистификации преступления.

Криминальная агрессия в культуре, обилие интеллектуальных и художественных интерпретаций преступного, зыбкость, проницаемость границ между криминальным и некриминальным — все, о чем рассказывает журнал, не исключает существования спасительных опор.

Очевидно, что действующий гражданский закон не принадлежит к их числу. Демократизируясь по форме, он становится все более криминальным в практических своих проявлениях. Подчас уже трудно различить, где орудует мафия, а где — «вся президентская рать». Разве что история русского права может чему-то научить. По крайней мере, когда она обращается к исконным нравственным законам.

Есть знание, которое странным образом не иссякает в человеке. И в смутные времена, когда убийство перестает быть явлением чрезвычайным, что-то не дает преступить «не убий» — как норму.

Пессимистическая ирония, наверное, уместна: удивительно не то, что убивают, а то, что не убивают все подряд, но не перевелась еще сила, которая охраняет человека на пороге бездны, как охранила она Митю Карамазова: «Хотел убить, но не повинен. Не я!»

Л. Карахан

Леонид Ионин

Сначала было преступление...

Мини-трактат в четырех главах с введением и заключением

Введение

Когда я гляжу вперед, думаю о том, что предстоит написать, то вижу, что трактат получается полемическим. Полемическим, потому что в нем оспариваются некоторые широко распространенные и общепринятые представления о преступнике, о преступлении, о том, как преступления возникают и раскрываются.

Иногда кажется, что с преступлением и преступностью все ясно: преступность вечна, так же как и борьба с ней. Всегда так было: преступники, так сказать, преступают, сыщики, шерифы, оперуполномоченные и прокуроры их ловят, применяя свою наблюдательность и дедуктивные способности, и наказывают. Преступление — причина, розыск и наказание — следствие. В этих-то самоочевидных истинах я призываю усомниться.

Глава первая, критическая: откуда берутся преступники

Считается, что преступление совершает преступник. Есть две теории, объясняющие, каждая по-своему, почему он это делает. Первая — антропологическая. Она утверждает, что существует особый преступный тип. Человек такого типа изначально преступен. Даже если он еще не совершил преступления, то обязательно совершит. Знаменитый криминалист Ломброзо даже нарисовал его портрет: низкий лоб, выступающие надбровные дуги и так далее.

Другая теория — социальная. Здесь утверждается, что преступника порождает социальная среда. Бедность и, главное, подневольный труд делают человека преступником. Стоит дать ему социальную свободу, то есть освободить его от гнета капитала, как исчезнут социальные корни преступности.

На этой теории, как известно, базировалась вся советская идеология борьбы с преступностью. В начале советской власти уголовники рассматривались как «социально близкие» и противопоставлялись «социально дальним», то есть буржуазии, интеллигенции, чиновничеству. В этом не было никакого зловещего макиавеллического расчета — сделаем, мол, революцию руками уголовников, — а был, наоборот, гуманистический пафос — эти люди не виноваты в своей беде, виновато прежнее общество, они же — жертвы, и жертв надо не карать, а помочь им в их человеческом возрождении. А потом преступность должна была «отмереть», как и государство.

Но когда надежды на отмирание поблекли, социальная теория втихомолку сменила свое содержание. Центр тяжести был перенесен с общества как целого на его конкретные проявления, на конкретные социальные ситуации. Истоки преступности стали обнаруживать в неполных или неблагополучных семьях, в группах сверстников, в дурном соседстве, в плохом воспитании и так далее. Можно назвать ее микросоциальной теорией.

Это вполне разумная теория. Разумная в том смысле, что всем понятная, можно сказать, сама собой разумеющаяся. Она вполне помещается в рамки здравого смысла. Только по происхождению своему она вовсе не научная теория. Она существовала всегда, даже когда еще никакой науки не было, и была она зафиксирована в фольклоре, в пословицах и поговорках: «Яблочко от яблони недалеко падает», «С кем поведешься — от того и наберешься». Вот к этой-то мудрости и пришла наука, пройдя Карла Маркса, Ломброзо и многих-многих других.

Но это не беда. Научность — в конце концов, не единственное человеческое благо и необходимость. Беда в том, что любая из этих теорий, объясняя преступность, как бы снимает с человека ответственность за преступление. Она делает его антропологически или социально невменяемым. Действительно, если ты, согласно Ломброзо, родился преступником, как если бы ты родился с голубыми глазами, то как ты можешь отвечать за свои поступки?!

Если же тебя плохо воспитывали, не внушили любовь к людям и уважение к закону, то, согласно микросоциальной теории, виноват должен быть не ты, а воспитатели. А наказывают за поступки почему-то тебя.

Получается так: в юном возрасте, пока чело-

век пластичен, открыт разнообразным воздействиям, еще не стал чем-то готовым и может стать чем угодно, он, по закону, не подлежит ответственности за свои поступки; в зрелом же возрасте, когда он уже сформирован и, строго говоря, не может стать другим, чем он есть, он должен отвечать. За что? За то, чем его сделали другие?

Так получается по социальным теориям происхождения преступности. Можно сказать, что безукоризненно последовательны и логичны были ранние «пролетарские трибуналы», которые, руководствуясь «революционным правосознанием» (а на самом деле исходя из теории), освобождали преступников от ответственности на том основании, что виноваты не они, а старый мир, их вырастивший. Сейчас принято над этим издеваться, будто это, в лучшем случае, глупость или наивность, а в худшем — злой умысел. На самом деле это логика, честность и единство теории и практики.

У нас же, наоборот, двоемыслие. Теория отдельно и практика отдельно. Мы знаем, что закон превыше всего, какие бы дикие последствия из этого ни вытекали. Мы повторяем, что незнание закона не освобождает от ответственности, не задумываясь даже, насколько абсурдна эта формула с точки зрения логики и дика с точки зрения здравого смысла.

В общем, не знаем мы, откуда берутся преступники. И если честно сказать, предпочитаем об этом не задумываться, ибо если задуматься, то с неизбежностью придешь к выводу, что преступники-то не они, то есть не те, кого мы судим и наказываем.

Глава вторая, разоблачительная: откуда берутся преступления

Считается, что преступления совершают преступники. На самом деле это не так.

Глупо так говорить прежде всего с точки зрения логики. Предполагается, что человек сначала преступник, а потом совершает преступление, то есть что он преступник еще до преступления.

Кроме того, человек совершает не преступление, а поступок, какое-то действие, которое само по себе вполне нейтрально, а лишь впоследствии, в результате действий других людей — причем не просто случайных, каких угодно людей, но также определенного рода государственных служащих, — превращается в преступление. Нет такого поступка или действия, о котором можно было бы прямо сказать: «это совершается преступление», как мы говорим: «это — удар ножом», «это два человека несут бревно» или «это целуются».

Когда мы видим удар ножом, то, может быть, это наш разведчик «ликвидирует» часового, чтобы взорвать вражеский склад. Тогда это подвиг, по крайней мере с нашей точки зрения. А если это удар ножом в драке, то, вполне вероятно, это преступление. Если два человека несут бревно, то это может быть кража на лесопилке, а может быть коммунистический субботник в Кремле. Даже если речь идет о поцелуе, то важно, свою ли жену целуют. Если чужую, то по законам шариата это преступление, наказуемое смертной казнью.

Для того чтобы действие превратилось в преступление, его надо интерпретировать. Сначала это делает случайный человек, можно сказать, первый встречный. Он добегает до милиционера и говорит: «Вот там вон за углом бревно пронесли. Подозрительные какие-то... Один в кепке...» Милиционер останавливает бревноносцев и спрашивает: «Откуда несете? Ах, из Кремля! А документы на вынос есть? Не знаю, какой такой субботник. Пройдемте, граждане!» Вскоре приезжает следователь прокуратуры и, опросив свидетелей, выносит постановление о возбуждении уголовного дела по факту выноса бревна без сопроводительных документов.

На его языке это означает, что в факте, в голом факте, в голом действии несения бревна «обнаружен состав преступления». В результате такого вот многоступенчатого алхимического процесса истолкования преступление рождается, как золото из железа.

Решающую роль здесь играет следователь. Мнения первого встречного и милиционера важны, ибо они «запускают» процесс с очень высокой степенью инерции, но именно в руках следователя философский камень, превращающий просто действие в преступление, — уголовный кодекс. Интерпретировав действие согласно статье кодекса, он производит «трансмутацию». Было просто несение бревна, стала — кража.

Теперь — о кодексе. Для следователей, прокуроров, судей он — остров объективности в релятивизме гражданской жизни, единственно надежный оселок, на котором испытывают действие, определяя, правомерно оно или преступно.

Но откуда берется сам кодекс? В стихотворении Анны Ахматовой говорится: «Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда...» Из такого же «сора» растут уголовные кодексы. В них запечатлелись идеологические

догмы, соображения политической целесообразности, религиозные предрассудки, стереотипы общественного мнения, иногда просто произвол законодателей.

Например, в законодательстве одного из североамериканских соединенных штатов оральный секс отнесен к уголовным преступлениям. В другом — к таковым был до недавнего времени отнесен половой акт, если женщина находится сверху. Почти во всех католических странах запрещены аборты.

Если взглянуть на нашу историю, то до революции аборт был запрещен, ибо приравнивался к детоубийству; разрешен в 1918 году, что должно было свидетельствовать об освобождении женщины; снова запрещен в 1944-м — из «государственных соображений» вследствие больших потерь населения в ходе войны, а затем снова разрешен.

Отец писателя Набокова — депутат Госдумы и министр юстиции — до революции боролся за отмену статьи, преследующей гомосексуализм, которая была отменена в 1918 году наркомом Курским, восстановлена в 1934-м и продержалась до 1991 года — до наших дней. Строго говоря, объективных оснований для существования этой статьи, для ее отмены, для ее восстановления, для ее новой отмены не было, — хотя обоснований было каждый раз достаточно.

Таких примеров можно приводить бесконечное множество. Акт введения в уголовный кодекс статьи, преследующей за действия, которые до этого не считались противоправными, называется криминализацией этого действия, акт изъятия соответствующей статьи — декриминализацией. Более или менее нормально практикуемые деяния в одночасье становятся преступными, а те, кто не перестали их практиковать, — преступниками. И наоборот. Когда в Голландии, например, несколько лет назад были декриминализированы «мягкие» наркотики — марихуана, гашиш, преступников сразу стало на десятки тысяч человек меньше. Если сейчас у нас криминализировать алкоголь, то их сразу станет на много сотен тысяч больше.

Это первая половина ответа на вопрос, откуда берутся преступления. Их «изготавливает» государство. А когда есть преступления, появляются и преступники.

Другая половина ответа (об этом уже рассказано выше): преступления появляются в ходе интерпретации человеческих действий служащими юстиции, с точки зрения соответствия этих действий продиктованным государством кодексам.

Кодексы не имеют объективных оснований в природе вещей, хотя и используются в качестве критериев интерпретации. Остается надеяться, что хоть сама интерпретация происходит строго по правилам — как по правилам логики, так и в точном согласии с разного рода процессуальными предписаниями.

Глава третья, литературная: логика Шерлока Холмса

Поскольку описания реальных процессов расследования нам недоступны, обратимся к литературным примерам. Метод Шерлока Холмса, как он изображен Конан Дойлом, великолепно демонстрирует логику суждения о преступлении и поиска преступника.

(Если первые две главы нашего мини-трактата можно было читать бегло, то здесь надо будет остановиться и задуматься, а некоторые строчки, может быть, перечитать дважды.)

Шерлок Холмс пользовался, как полагал Конан Дойл, дедуктивным методом. Дедукция, что значит «выведение», — это способ получения правильного вывода из данных посылок. Если посылки истинны, вывод фиксируется эмпирически, то есть путем наблюдения, например, наличие крови на одежде человека, обнаруженного возле места преступления. Значит, сделаем логически правильный вывод — и назовем преступника. Именно способностью делать логические выводы из мелких, вроде бы ничего не говорящих деталей и отличался Шерлок Холмс, так же как и другие великие сыщики всех времен и народов.

Есть классический пример, иллюстрирующий логическую схему дедукции: «Все люди смертны (первая посылка). Сократ — человек (вторая посылка). Следовательно, Сократ смертен (вывод)». Это логически правильный дедуктивный вывод.

Попробуем теперь по аналогии построить сыщицкую дедукцию: «Все преступники оставляют следы на месте преступления (первая посылка). Этот человек оставил след на месте преступления (вторая посылка). Следовательно, этот человек — преступник (вывод)».

Теперь прошу внимания: этот второй вывод логически неправилен, это неправильная дедукция. Мы поменяли здесь местами вторую посылку и следствие. Это все равно, как если бы мы сказали: «Все люди смертны. Сократ смертен. Следовательно, Сократ человек». Это не только логически неправильный, но и содержательно неверный вывод, несмотря на то, что обе посылки истинны. Ведь из того, что

Сократ смертен, вовсе не следует, что Сократ — человек. Смертны ведь и лошади, и собаки, и другие животные, а может быть, и растения.

Точно так же и наш сыщицкий вывод и логически, и содержательно неправилен. Ведь оставить след на месте преступления может и человек, не имеющий к преступлению никакого отношения. Он, может быть, побывал на этом месте до или после преступления. Правильная дедукция в нашем случае должна выглядеть так: «Все преступники оставляют след на месте преступления. Этот человек — преступник. Значит, он оставил след на месте преступления».

Теперь мы имеем дело с логически безукоризненным выводом. Но вот беда — не нужна нам эта дедукция. Если мы уже знаем, что этот человек — преступник, то зачем нам нужен его след? Разве что для того, чтобы обвинение выглядело убедительнее. Это, конечно, важно, но не это главное в расследовании.

Беда в том, что правильная дедукция вообще не дает нового знания. Все, что мы узнаем в выводе, уже содержится в посылках. Путем дедукции Шерлок Холмс, как и любой другой следователь, был бы не в состоянии раскрыть ни одного преступления. И наоборот — наша неправильная дедукция это новое знание дает. Другое дело, что это логически неправильно полученное знание (знание о том, кто преступник) крайне ненадежно. Оно — лишь более или менее вероятная гипотеза, нуждающаяся в проверке и подтверждении. Но именно эта гипотеза ложится в основу дальнейшей работы следователя, а потом и в основу обвинения. И если она не противоречит другим фактам, то принимается за истину и «перерабатывается» в обвинительное заключение и приговор. Хотя, с точки зрения логики, такое непротиворечие другим фактам вовсе не свидетельствует об истинности гипотезы, оно свидетельствует лишь о том, что противоречащих гипотезе фактов (пока?) не обнаружено.

Вот какой ненадежной логикой пользуются Шерлок Холмс и другие — не только литературные, но и вполне реальные сыщики.

Впрочем, без дедукции дело тоже не обходится. Почти в любом детективном романе, где речь идет не о кулачной работе, а о расследовании хитроумного преступления, когда приходится думать — выдвигать гипотезы, интерпретировать факты, — имеется заключительная сцена, где все заинтересованные лица собираются вместе и выслушивают рассказ следователя — будь то Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро, Перри Мейсон или Ниро Вульф — о том, как все было «на самом деле». В таком рассказе, когда преступник уже известен, рассуждение следователя действительно выглядит как дедукция: всё — от пятна крови на одежде до возвращения преступника на место преступления — укладывается в логическую, тесно спаянную связь доказательств. Но такая дедукция возможна и случается лишь постфактум. В ходе расследования применяется псевдодедукция, о которой мы и говорили.

Эту псевдодедукцию как основной поисковый, эвристический механизм мышления описал в конце прошлого столетия знаменитый американский философ Чарлз Пирс. Но вот что интересно — Пирс считал, что это одновременно и главный механизм обыденного, повседневного мышления. Все мы вообще судим о фактах и событиях мира по принципу псевдодедукции. И знаменитые (и совсем незнаменитые) сыщики, и прокуроры, и судьи судят так же. У них, специалистов, есть, конечно, свои методологические правила и требования, заставляющие проверять и обосновывать выдвигаемые ими гипотезы. В обыденной жизни мы свои догадки, касающиеся наших знакомых, друзей и родственников, как правило, проверять не удосуживаемся, а сразу выносим наш приговор. Мы действуем как бы по наитию. Это наитие и есть наша гипотеза, полученная путем псевдодедукции.

Обобщая, можно сказать, что мы судим так же, как следователи, а следователи судят так же, как мы. Между логикой гражданина, прибежавшего в милицию с сообщением, что из Кремля выносят бревно, и логикой следователя, возбудившего по этому факту уголовное дело, нет принципиальной разницы, нет пропасти. Точно так же как нет принципиальной разницы между логикой сыщика и логикой героини «Пигмалиона» Элизы Дулитл, выдвинувшей по поводу убийства тетки и одновременного исчезновения теткиной шляпки гипотезу «кто шляпку спёр, тот и тетку пришил». Шерлок Холмс, наверное, подумал бы то же самое.

Глава четвертая, подытоживающая: сначала было преступление

Из всего вышесказанного можно сделать несколько выводов. Первый — относительно того, откуда берутся преступники. Если мы отвергнем идеи Ломброзо и сочтем, что преступниками, так же как и солдатами, не рождаются, то останется предположить, что преступников создает общество, в котором они живут. Ничего нового в этом суждении нет, это вывод из

вполне традиционной теории. Точно так же нет ничего нового в констатации, что, карая преступников, общество руками государства наказывает свои же собственные жертвы.

Но есть и еще одно возможное объяснение: преступника создает преступление.

Это отнюдь не игра слов.

Если придерживаться традиционной теории, можно нарисовать такую картинку-серию наподобие комикса: вот общество, вот оно из какого-то беспризорного юнца «создает» преступника, вот этот преступник ходит среди нормальных граждан, пока что ими не опознанный как преступник, а вот он совершает преступление с такой же закономерностью, как курочка несет яичко, потому что он преступник. Согласно этой теории получается, что преступник существует еще до того, как он совершил преступление.

На самом деле не человек совершает преступление, потому что он преступник, а он — преступник потому, что совершил преступление. То есть преступление первично, преступник вторичен.

Можно сказать, что существует глубочайшее и кардинальнейшее противоречие между теорией происхождения преступности и теорией права. Теория говорит, что преступника создает общество, а теория права запрещает считать человека преступником, покуда он не совершил преступления.

Да что там теория! Мы и в обычной нашей жизни только тем и занимаемся, что меняем местами причину и следствие. Стоит кому-то провиниться (= совершить преступление), как мы начинаем комбинировать историю этого преступления. Одни говорят, что да, мы, мол, давно уже за ним что-то такое замечали, другие качают головой: мол, чего еще было ожидать, он ведь в такой семье воспитывался, с такими водился, и вообще вырос в Марьиной роще... То есть к преступлению мы подстраиваем его, этого преступления, историю, которая есть не что иное, как биография преступника, точнее, преступная биография. И эту биографию мы конструируем, опираясь на наши житейские теории о том, откуда берутся преступники. Впрочем, эти житейские теории не сильно отличаются от научных.

Как мы выяснили, преступника создает преступление. Откуда берутся преступления?

Преступления создает государство. Сначала оно руками профессионалов-юристов и законодателей создает преступление in abstracto. Абстрактное преступление — это «состав преступления», зафиксированный в уголовном кодексе серым служебным языком. Предметы, люди, страсти — все это там отсутствует.

Потом руками государственных служащих — следователей, прокуроров, судей — оно «конструирует» каждое конкретное преступление, выставляя предметы, людей, страсти таким образом, интерпретируя их так, что они начинают соответствовать абстрактным определениям кодекса.

Ну, а затем в дело вступают житейские теории, к преступлению пристраивается история, к преступнику — соответствующая биография. В таком оформлении все выглядит потрясающе убедительно.

И это так же убедительно, как рассказ о том, «как все было на самом деле», поведанный Шерлоком Холмсом доктору Ватсону, когда преступник уже пойман.

Заключение

Оно очень короткое.

Преступления «в чистом виде», выражаясь научно, эмпирически данного преступления, такого преступления, на которое можно было бы показать пальцем и сказать «вот оно!» или которое можно было бы потрогать руками, — не существует. Существуют люди, поступки, страсти, вещи.

Из всего этого конструируются преступления.

Потом конструируются преступники.

Считается же это раскрытием преступления и разоблачением преступника, как будто и то, и другое существуют реально, но только сокрыты от взгляда непрофессионала.

У профессионалов же есть якобы специфические методы и приспособления, как телескопы у астрономов или микроскопы у биологов, позволяющие им видеть то, что обычному человеку не увидеть его невооруженными глазами, не понять не вооруженными дедукцией мозгами.

На самом же деле нет у них ничего такого, чего бы не было у каждого из нас. Они мыслят так же и пользуются теми же теориями, что и все мы в нашей обыденной жизни.

Поэтому не надо удивляться, что кому-то «шьют дело».

Дела все «шиты». Они таковы по своей природе.

Удивляться надо тому, как это мы умудряемся существовать — и не только существовать, но и отличать доброе от злого, истинное от ложного — в таком вот шатком, ненадежном и в общем-то необязательном мире. В мире, где, по словам Роберта Музиля, происходит только то, что не имеет достаточного основания.

Новый фильм Станислава Говорухина «Великая криминальная революция» не вызывает особых разногласий в оценке художественных достоинств. Все, включая поклонников его таланта, сходятся в том, что это не лучшее произведение мастера: скорее телепередача, нежели фильм. Однако, как и в прежних своих социальных триллерах — «Так жить нельзя», «Россия, которую мы потеряли», — Говорухин безошибочно указывает полюс страха, которым одержимо в настоящий момент выведенное из равновесия обыденное сознание.

Грозные, обличительные интонации автора и его неумолимое желание найти врага, а вместе с тем и простое, однозначное решение вопроса на этот раз выдают растерянность, внутреннюю панику перед лицом нарастающей, не укладывающейся в привычные схемы криминальности.

Именно смятение, импульсивные поиски компромата, беспорядочное выхватывание разрозненных фактов делают новую картину С.Говорухина явлением не случайным, отражающим драму существования в новых социальных условиях, а также поводом для серьезного обсуждения, которое и ведут в этом номере «ИК» участники заочного «круглого стола».

Д.Быков

Маленькая нормальная эволюция

Моя рецензия на фильм Станислава Говорухина «Великая криминальная революция» могла бы состоять из одной фразы: «Говорухин правдиво отразил основные этапы эволюции интеллигентского сознания в перестроечной России; спасибо».

Все остальное — комментарии, самооправдания и оговорки.

Если я правильно понимаю специфику жанрового разделения в кино, фильмы Говорухина, которые называют документальными, таковыми не являются. В документальном кино с экрана говорит не столько режиссер собственной персоной, сколько монтаж, видеоряд, интервьюируемые персонажи... — сама документальная фактура. Даже самый цельный в художественном отношении фильм трилогии о России — «Так жить нельзя» — состоит из довольно хаотичного нагромождения эпизодов, интервью и разоблачений, подчиненных не общему тону и не тому музыкальному строю, который в документалистике даже важней, чем в игровом кино, а идее, вынесенной в название ленты. Под эту идею, особенно в России, можно подогнать все что угодно: и тот факт, что у американцев хорошие полицейские; и тот, что у русских нищие деревни. Появление двух следующих фильмов автор предварил выпуском брошюр, тексты которых «озвучил» потом на экране. Документалистика, которую опережают брошюры закадрового комментария, — это, по определению, не документалистика. Впрочем, Говорухин на этот счет никогда не обольщался — обольщались те, кто давал ему «Нику». А он сам совершенно справедливо обозначил «Так жить нельзя» как художественно-публицистическое кино (то есть как журналистику, выполненную другими средствами), «Россию, которую мы потеряли» — как лекцию, а «Великую криминальную революцию» — как цикл из трех телепередач.

Таким образом, с эстетикой мы разобрались: Говорухин хотел крикнуть, а тот, кто кричит «караул!», по слову Новеллы Матвеевой, не располагает временем, чтобы выкладывать это слово ромбиками и звездочками. Здесь другой жанр.

С другой же стороны, трилогия показательна именно в качестве документа, только документа иного рода — как свидетельство авторской эволюции, отражающей эволюцию в сознании современной интеллигенции. Дело в том, что Говорухин воплощает нормальные комплексы нормальной советской интеллигенции, которая, кстати, с концом советской им-

---

«Великая криминальная революция»
Автор С.Говорухин. Оператор Ю.Прокофьев. Звукооператор Б.Велеулов. Киностудия «Вертикаль». 1994.

перии никуда не делась и которой можно дать не одно определение. Например: малообразованные люди, занятые интеллектуальным трудом. Или: люди, озабоченные судьбами мира больше, чем строгим самоанализом. Советская интеллигенция — это люди, мало способные к позитивным и конкретным действиям, но остро реагирующие на отсутствие таких действий. Мы не врачи, мы — боль. Но кому придет в голову утверждать, что боль нужнее врачей? Про боль Говорухин говорил на киноцентровской презентации своего нового фильма. Ничего конкретного предложить не мог. И этим тоже вписывался в ряд.

Основной признак интеллигенции — недовольство. Сначала она была недовольна вообще и безадресно говорила, что так жить нельзя. Потом ей захотелось позитива, и вместо того чтобы этот позитив прозреть в будущем, она стала обнаруживать его в прошлом. Наконец, сегодня, увидев, что печатное слово уже не звучит набатом, а во все щели лезет ворье, интеллигенция заговорила о том, что страна разворовывается и дрейфует в сторону третьего мира. Кошмарррррр.

Советская интеллигенция — это категория людей, для которых экзистенциальная проблематика вытесняется и заменяется социальной. Отсюда уверенность в том, что стоит решить социальные проблемы — и мир станет гуманнее.

Это, разумеется, не так. На Земле существуют, как бы это выразиться, имманентные проблемы. Такие как несовершенство человеческой природы, воровство, предательство и другая подлость. Эти проблемы не разрешаются изменением социального строя и арестом очередного пропагандиста. Тоталитарная мораль их временно сняла, вписав в ряд пережитков. Та же тоталитарная мораль породила другую парадигму «пережитков» — многие искренне полагали, что стоит убрать шестую статью из конституции, как люди тотчас избавятся от стадности и прочих мерзостей. Говорухин, вероятно, тоже ждал, что стоит разделаться с ленинизмом (главным врагом на момент «России, которую мы потеряли») — и на мир прольется благодать. Поскольку пролилась совсем другая субстанция, Говорухин перестал называть конкретных врагов. Он стал ругать абстрактную преступность, не понимая, кажется, что бьется он не с криминализацией страны, а с человеческой природой, в которой столько мерзости, вроде алчности и хищности. При тоталитаризме человек надежно защищен от экзистенциальных проблем. Смысл жизни — в общей жизни и борьбе за ее улучшение. Так думали российские прогрессисты в последние три века. Теперь уже ясно, что это не так. Но Говорухин не хочет снимать кино о человеческой природе. Ему интересней на данный момент кинопублицистика.

Режиссер ездит с фильмом по стране и рассказывает о том, как мафия срастается с властью. Его это удивляет. Меня — нет. Фильм про великую криминальную революцию я берусь сделать в любой точке земного шара, где есть «хоть один сердцелюдый». Поговорю с населением и докажу зрителю, что народ не любит преступников и страдает от них. Поговорю с преступниками и увижу, что они используют любые щели в законодательстве, а такие щели есть всегда. Короче, сделаю фильм о том, что любая свобода оборачивается прежде всего свободой для подонков. Кто этого не знал — тому сострадаю, но поделать ничего не могу. Что в России воруют — известно каждому. Что воруют везде — я тоже догадываюсь. Что власти бездействуют — с натяжкой и это признаю, ибо во все времена власти можно с полным основанием упрекать в бездействии. Наконец, главный пафос Говорухина в том, что жулье сегодня легализовалось, жулье захватило власть. Ну, во-первых, реакция несколько запоздалая — публицист упустил момент, когда всех, кто сидел за жульничество при Брежневе, громко реабилитировали, провозгласив зародышами бизнеса. К тому же друг Говорухина Туманов тоже всю жизнь проходил с клеймом жулика, однако же и в самом деле — крепкий предприниматель. А во-вторых, известно же, что у власти всегда находятся не слишком порядочные люди, богатство и борьба за власть требуют определенных качеств — надо быть хищным и расчетливым. Не обманешь — не продашь, даже не продашься. Я не помню времен, когда бы в России у власти не стояла та или иная мафия. Коммунисты? Распутинская клика? Насквозь коррумпированное чиновничество прошлого века? Не на чем взгляду отдохнуть.

Станислав Говорухин: «Если вы помните наш революционный V кинематографический съезд — его главным результатом было исчезновение пресловутой «полки», на которую время от времени «ложились» иногда замечательные, а иногда и просто плохие картины. Сегодня мы можем поздравить кинематографистов с восстановлением этой полки — наша картина до зрителя не доходит. Может быть, она плохая. Но, извините, сколько дерьма мы видим на современном экране? Так что это не довод».

Цитаты из выступления Станислава Говорухина на его творческом вечере в Киноцентре, где в июне с.г. состоялась премьера фильма «Великая криминальная революция».

Важен не фильм, а эволюция. От тотального неприятия — к почвенничеству, от почвенничества — к Горбачеву, у которого Говорухин на своем вечере в Киноцентре даже просил прощения за недавние заблуждения. Тот же или похожий путь проделали не так давно отчаянный правдолюбец Юрий Власов, чудесный драматург Виктор Розов, проделывает и определенная часть шестидесятников, съезжающих вправо. Я уверен, что и декабристы не одобрили бы Герцена, а Герцен вообще проклял бы тех, кого разбудил в свою очередь. Люди не любят тех, кого разбудили. Шестидесятники отрекаются от тех сил, которые вызвали к жизни. Говорухин был любим демократами и встречно любил их, пока не почувствовал, что в демократическом обществе сфера его деятельности стремительно лишается прежнего значения — выразителя общественного мнения, — а значение приобретают малоприятные люди в больших кепках. Эволюция показательная. По логике вещей, следующим шагом в ней должен быть одинокий стоицизм, признающий несовершенство человеческого сообщества и как следствие — любой власти. Если этот шаг будет сделан, трилогия Говорухина была не зря, послужила этапом большого пути и помогла автору пройти через опасные искушения. Если нет — перед нами останутся три лекции, не имеющие отношения к кино, крайне субъективные и зачастую полные довольно грубых подтасовок. На мое отношение к Говорухину они не повлияли: любил и люблю «Десять негритят».

Сейчас модно: а) ругать Говорухина и б) ссылаться на Фаулза. Хочу побить одну моду — другой. Любимый герой Фаулза в «Коллекционере» учил героиню: «В политике придерживайся левых взглядов, ибо только сторонники

социализма — несмотря на все их просчеты — по-настоящему неравнодушны к людям. Они сочувствуют, они стремятся изменить мир к лучшему».

Я, допустим, не люблю тех, кто улучшает мою жизнь, меня не спросясь. Но неравнодушие действительно чаще всего заводит людей в лагерь социалистов. Говорухин снял свой фильм из неравнодушия, движимый желанием помочь согражданам. А художник — всегда социалист, хочет он этого или нет. Так что не надо бранить Говорухина за переход вправо. Это право недавно было лево. И оно, не служа оправданием скучной и субъективной картины, должно все-таки останавливать слишком ретивых индивидуалистов, от присутствия которых на свете никому ни жарко ни холодно.

Леонид Радзиховский

Имитатор скорби

Интересно, что за редким исключением почти все работы Станислава Говорухина — как режиссерские (от экранизаций братьев Вайнеров и Агаты Кристи до публицистической кинотрилогии), так и актерские (судья в картине «Среди серых камней», Крымов в «Ассе»), сделаны в приключенческом или уголовном жанре. В них, так сказать, всегда есть место преступлению и преступникам и, стало быть, борьбе с ними. Поразительная в наши времена последовательность. Но и поразительная направленность сознания. В которой, впрочем, ничего плохого нет. Плохо только то, что сочиняет он раз от раза все хуже.

Когда-то Говорухин сделал хороший детектив. Очень хороший. Фильм номер два се-

мидесятых годов — «Место встречи изменить нельзя» (номером один был все-таки «Штирлиц», то есть «Семнадцать мгновений весны», в свою очередь сравнимые лишь с великим вестерном «Чапаев»). Собственно, это было, конечно, место встречи с Высоцким, но Говорухин там тоже был. Совсем немало, ведь у подавляющего большинства режиссеров таких успехов не было никогда.

«Место встречи...» — честный успех в собственной весовой категории. Но удержаться на этом уровне Говорухин не смог и стал применять запрещенные приемы. Запрещенный прием, гарантирующий успех и известность в России, известен и ребенку: надо ругать власть, демонстрировать гражданскую скорбь. Что и делает Говорухин, с каждым разом осваивая все большее «пространство» — от газетных «Заметок ретрограда» и последующей непримиримой критики-борьбы с Союзом кинематографистов до кинопублицистики с ее прямым выходом в область государственной политики.

Конечно, Говорухин — мужчина брутальный, но осторожный. Он ругает тогда, когда это: а) абсолютно безопасно, б) на лопухов-зрителей производит впечатление абсолютной опасности, эдакого гражданского подвига.

В кино это было проделано трижды.

«Так жить нельзя» — попадание в «десятку», не слабее, чем сегодняшняя реклама «МММ». Это была последняя планка «гласности» (первую взяли полностью забытые теперь, но скандально знаменитые в свое время «Дети Арбата»). После того как эту планку Говорухин сбил, планок больше не стало: отныне можно было все.

«Россия, которую мы потеряли» — попытка еще раз имитировать борьбу с коммунизмом. Но в виду хладного трупа противника победа над ним прежних дивидендов уже не принесла. Даже лопух-зритель чувствовал, что товар лежалый, чего-то не хватает. Не хватало главного: иллюзии великой смелости автора, бесстрашно проламывающего стену. Стены, даже обломков ее больше не было. Борьба с обезвреженным противником потеряла значительную часть своей привлекательности. (Да и вообще — вторые серии всегда хуже первых, практика это неоднократно подтверждала.)

«Великая криминальная революция» — опять-таки почти удачная попытка имитировать борьбу, «горечь правды», бесстрашие автора. На сей раз враг выбран точно — противник жив, дышит. Бить реальную власть веселее, чем мертвую. И все-таки эффект невелик, эффект просто нулевой.

Почему проверенный прием Говорухина, с таким успехом сделавшего имя на борьбе с властью, на борьбе за правду, на сей раз не сработал? Причина, по-моему, довольно банальна.

Нападать на власть всерьез — раскрывая «тайны», называя имена, приводя увесистые, *неопровержимые* факты, — это кусается, это небезопасно. Точно так же, как всерьез и конкретно сказать о натуральных бандитах, о мафии, о так называемых криминальных структурах. В самом деле — не сумасшедший же Говорухин, чтобы, подобно Шарапову, внедриться в «малину» и потом вывести на чистую воду, предъявить народу с экрана свой собственный, с риском для жизни и не без дальнейших последствий добытый «материал». Поэтому пришлось заменить все общим пафосом. На общий пафос сегодняшний зритель реагирует, как и положено тогда, когда вместо «хлеба и зрелищ», вместо обещанного в меню мяса ему предлагают простоквашу. Пардон за грубые слова (но какова тема, такова и лексика) — трусость фраера сгубила. И «отсутствие наличия» анализа. Когда Говорухин ругал коммунистов, он шел проторенной дорогой — сто тысяч томов советологи и диссиденты поисписали, трассы проложили, светофоры расставили. А здесь необходим анализ собственный. Это тоже «кусается», это тоже нелегко. Приходится — опять же — «бить на крик». И соответственно — снова мимо.

Разумеется, я вовсе не требую от Говорухина «шараповского подвига» — глубокого и рискованного журналистского расследования, а не взятых напрокат в архиве угрозыска материалов, из которых по большей части и состоит

его фильм. Всерьез же обсуждать «сумму кадров», объединенную общей шапкой «Великая криминальная революция», довольно бессмысленно. В «Берегись автомобиля» трехчасовая картина Говорухина, со всеми ее идеями, криками и стонами, свелась бы к одной реплике Деточкина: «Ведь воруют, граждане судьи, и много воруют...» Карамзин был и того лапидарнее. Кроме этого «воруют», Говорухину сказать нечего. (Зачем тогда было выбирать для документального фильма такую тему, как мафия и мафиозная власть, если не произнести почти ничего нового, кроме того, что уже известно из газет, криминальной хроники, из истории и современной жизни наконец, — другой вопрос.) Остается, значит, кричать. И если бы не встречные крики демократов, Станислав Сергеевич попал бы в преглупое положение. Но демократы тоже возмущенно кричат (кто от души, кто так, от нечего делать) и кое-как имитируют шум вокруг этого «неведомого», но уже где только не показанного «шедевра». Имитируют шум вокруг этой картины, имитирующей «гражданскую скорбь».

Станислав Говорухин: «События 21 сентября прошлого года прервали нашу работу. Страна вступила в новую историческую фазу. Это уже другая страна. Настолько другая, что вдруг выяснилось: результаты журналистского расследования, которое мы вели в течение года, оказались никому не нужны. И не нужны они как раз тем, от кого и зависит страна. Но бóльшая часть работы выполнена».

Андрей Шемякин

Режиссура как частный случай политики

Сама идея «великой криминальной революции» (а не видеофильм, ее иллюстрирующий) при всех оговорках вызывает несомненную зависть у профессионалов — как кинематографистов, так и политиков. Политики получили термин, благодаря которому можно окончательно разделаться с шестидесятническим чувством вины по отношению к жертвам «Правого Дела» — идеологического, политического, социального террора. (Налицо идейный суррогат действительного противоречия: то, что вымечтали в пятидесятые о двадцатых — замечательно, но сам Октябрь — увы; антикоммунистическая революция — хорошая, криминальная — плохая; думали, будет одно, породили — другое...)

Что же касается кинематографистов, то мысль о тотальной криминализации страны — идеальная почва для разгула масс-медиа: виноваты все, концов не найдешь, каждый заранее подозревает другого... Политические репрессии, если они, не дай Бог, начнутся, очень легко переадресовать, назвав их борьбой с уголовным элементом. И получается: политических преступлений как не было, так и нет — одни уголовные; таким образом любой террор санкционирован.

Понятно, почему в этой ситуации ключевая метафора Станислава Говорухина пугает людей, даже и признающих за ним известную правоту: не успели вылезти из одного тоталитаризма, на смену уже пришел другой. Без всякого Жириновского и Руцкого с Зюгановым. И начинают отбиваться от фактов, забывая, что сами по себе они могут быть истолкованы как угодно. Новейшее переписывание советской мифологии на антисоветскую (а истории как не было, так и нет) — тому замечательный пример. Между тем, у Говорухина интересны и кинематографичны не факты (в этом отношении его «Великая криминальная революция» — не более чем набор видеоматериалов, скорее пригодных для следствия, нежели для фильма, имеющего к тому же несколько редакций и вариантов, так что говорить о законченном произведении искусства в данном случае затруднительно), а их подача. Дело не в том, что воруют — раньше тоже крали. И даже не только в

Станислав Говорухин: «Никаких реформ сегодня нет. Наоборот, идет процесс свертывания демократических преобразований, наглое и беспрецедентное ограбление населения. Идет процесс люмпенизации, о которой я предупреждал в фильме «Россия, которую мы потеряли».

Станислав Говорухин: «Для меня нет сомнений, что мы живем в уголовном государстве, что сегодняшний режим криминален. Именно об этом я написал книжку «Великая криминальная революция» и сделал фильм (может быть, в фильме показать все удалось в меньшей степени). На чем держится этот режим? Как в такой великой духовной стране, где была гордостью настоящая интеллигенция — врачи, учителя, российское офицерство, ученые, агрономы, технари, библиотекари... — десятки миллионов людей... как в такой стране может держаться воровской режим?.. Как в такой стране, которая испытала ужас сталинских лагерей, где в каждой семье есть погибшие (и мой отец погиб), возможен Анпилов? Как в стране, которая испытала ужас фашизма, в каждый дом которой пришла похоронка, возможен Баркашов? Как возможен здесь Жириновский, самая страшная, но необходимая режиму фигура?..»

том, что «обворовывают Россию» (фраза, на которую делают стойку все сторонники идейной непримиримости). Дело в том, что Говорухин попытался соединить идею собственности и демократии с идеей «общенародного государства», без которого, как известно, никакой национал-патриотический миф ни в каком варианте просто не сработал бы. А так все замечательно: идея социальной защиты населения уже неотличима от идеи защиты самой России от любого врага, как внутреннего, так и внешнего; реальное мздоимство накладывается на психологический комплекс «обокраденных большевиками» за все годы советской власти — и нынешняя власть уже воспринимается как прямое продолжение предыдущей во всех своих проявлениях. Стало быть, и для настоящей (читай, патриотической) интеллигенции найдется дело — опять войти в социальную нишу, из которой ее невзначай выбила гласность.

Отсюда и по-своему замечательный ореол гонимости вокруг новой ленты Говорухина. Не торопитесь обвинять Станислава Сергеевича в подтасовках — мифология оппозиции была хорошо разработана в предыдущие десятилетия, и симптомы необольшевизма в последние годы, увы, наблюдались не только у «непримиримых». К тому же память о недавних временах оказалась у многих удивительно короткой.

Итак, как истый кинематографист Говорухин ухватил новую идейную конструкцию на стадии ее превращения во влиятельную мифологему, позволяющую непрофессионалам судить более «компетентно» о том, что и сами профессионалы (будь то историки, или юристы, или социологи...) не всегда хорошо понимают. Типично советская ситуация. Но кое-что и добавилось: стиль разоблачительного репортажа, найденный Невзоровым в самые первые годы гласности. Солженицынская (здесь существенно упрощенная) концепция Октябрьского переворота плюс невзоровский ход (власть допускает криминализацию — значит, она сама криминальна) — и еще одно противоречие преодолено без видимых усилий. Противоречие в творческих устремлениях самого г-на Говорухина, снявшего «Так жить нельзя» и «Россию, которую мы потеряли».

Кажется, в первой неигровой ленте была глава «Преступники у власти»? Имелись в виду, натурально, большевики. А теперь, в «Великой криминальной революции», автор бросает фразу: «Общество начало криминализироваться при Брежневе». Будто бы?! Наше общество в принципе криминально по определению: если размыта грань между законом и его нарушением, если законы таковы, что не нарушать их нельзя, если во все времена торжествует «революционная целесообразность» — чего еще ждать? Но эта истина, не будучи осознанной, мгновенно опрокидывается в нынешнюю криминальную ситуацию. И торжествует презумпция виновности — *до* любого расследования.

Поэтому и фильм — в его нынешнем рыхлом виде — не получился. Зачем подбирать доказательства к уже известному? Расследование имеет место там, где автор не обличает, а разбирается в ситуации. А чего тут разбираться? На своем творческом вечере в Киноцентре автор высказался на сей счет вполне определенно: думать иначе могут только дураки и подлецы.

Режиссура становится частным случаем политики.

А может, наоборот? Реальная действительность по-прежнему у нас считается столь пластичной, что делать с ней можно все что угодно. Даже отменять за ненадобностью. Поэтому глубоко неправы те, кто обвиняет Говорухина в ренегатстве. Чтобы защищать (или даже менять) свои убеждения, их надо иметь. А то, что столь уверенно произносится с экрана, — не убеждение, а общее место. Или социальная проблема. А разыгрывать ее, как карту, в очередном туре борьбы за власть — опасно и недальновидно. За примерами далеко ходить не надо — ими наполнена вся отечественная история. То входим в Утопию, то выходим из нее.

Валентин Толстых

Почему я «за»

Начну с признания: я очень уважаю и высоко ценю публицистическое творчество — и литературное, и кинематографическое — Станислава Говорухина. Считаю появление фильмов «Так жить нельзя», «Россия, которую мы потеряли», «Великая криминальная революция» общественными событиями несиюминутного значения. Это не значит, что я принимаю их целиком и полностью, напротив, с общей концепцией «России, которую мы потеряли» я просто не согласен, вижу прорехи и пробоины в двух других его лентах. Но суть дела, как говорится в таких случаях, совсем не в этом.

Станислав Говорухин: «Я вообще думаю, что главная цель сегодняшней власти — не допустить новых демократических выборов или оттянуть их на достаточный срок, чтобы подросло молодое поколение — вот эти дети, которых вы увидите в последней части нашего фильма, — новое племя, воровское племя рабов».

Для меня все, что сделал и делает Говорухин в кинопублицистике, заметно отличается от нашей документалистики (кстати, очень талантливой и разнообразной) и времен «перестройки и гласности», и нынешнего «смутного времени». Эти отличие и преимущество, отметим сразу, отнюдь не эстетического характера, они не в художественном качестве произведений, хотя и в нем тоже. Говорухин не однажды публично говорил (признавался), что сам невысоко оценивает художественные достоинства своих созданий, последнего фильма в особенности. В искренность этой самокритики, зная Говорухина давно и без прикрас, лично я верю. Так не будем ломиться в открытую дверь и заниматься «приписками», в которых сам автор не нуждается. Но заметим, что подобный случай авторской самооценки — явление редчайшее, этически, морально привлекательное.

Обратите внимание на абсолютно точные, не просто яркие и афористичные, а нарицательные по смыслу названия говорухинских картин. Все они исторически верно и емко фиксируют поворотные, узловые моменты в развитии общественного сознания, пытающегося осмыслить процесс реформации страны, начатый апрелем 1985 года. Сначала надо было понять, что «так жить нельзя», как мы жили до сих пор, затем задуматься над тем, «какую Россию мы потеряли» и какую собираемся возрождать, обновлять. Теперь, когда этот процесс зашел так далеко и обернулся столь неожиданными результатами, понадобилось точное обозначение происшедшего — «Великая криминальная революция». Вот это все, медленно поспешая за событиями, угадал, схватил и впечатляюще выразил на экране художник-публицист Говорухин (а не политологи Кива или Мигранян, не экономисты Шмелев или Лацис и даже не «дед эпохи» Яковлев или маршал — социал-демократ Шапошников).

Безыскусность и прямота «Великой криминальной революции» обманчивы. Пытаясь разобраться в своих впечатлениях после просмотра картины в Киноцентре, я вдруг вспомнил давний случай...

Вскоре после смерти Владимира Высоцкого я по просьбе Михаила Александровича Лифшица «показал» ему дома многие песни и баллады нашего замечательного барда. Скупой на похвалу и вовсе не сентиментальный по натуре, Михаил Александрович сказал, смахнув слезу со щеки: «Это очень объективно, а пото-

му высокохудожественно». У Говорухина все внешнее выглядит субъективно: на первом плане он сам, и его «много» — говорит (почти без пауз), показывает, оценивает, короче, «самовыражается». Но замечаешь, что тебе, зрителю, это не мешает, нет ощущения, что вдалбливают, навязывают какой-то взгляд или оценку. Наоборот, возникает магнитное поле доверия.

Еще раньше меня удивил Александр Зиновьев: на каждом шагу «якает» — «я думаю, я считаю, я полагаю, настаиваю»... — а способ описания, изображения, воспроизведения объективен, то есть на первый план выходят суть и смысл явления, события, а не «мое мнение» о них. Почему никто не вступает в серьезный спор ни с Зиновьевым, ни с Говорухиным, а когда кто-то посмелее ввязывается — обязательно проигрывает им? Потому что тут дело не в словах, не в эрудиции, не в том, кто кого переговорит, переспорит. Дело в жизненной достоверности и убедительности той теоретической или художественной действительности, которую они воспроизводят и осмысливают, каждый по-своему.

Станислав Говорухин: «Я не против реформ, в чем меня нередко обвиняют, — я против того, что демократические преобразования в стране прекратились. *(Голос из зала: «Что вы предлагаете?»)* А это не моя задача. Я не доктор и рецепт вам выписывать не буду. Хотя что-то предложить мог бы. Но разговор, пожалуй, был бы длинным. Я сказал бы вам: «Предупрежден — значит вооружен». Я предупредил. Об опасности, которая представляется мне самой главной: великая криминальная революция набирает силу».

Исколесив страну вдоль и поперек, Говорухин не фактики «надергал» — они как бы сами шли в руки (мимо этих фактов «записные демократы» проходят, не задерживаясь). Между прочим, факты очень конкретные, легкоузнаваемые и одновременно типологические, позволяющие вскрыть подноготную, подспудную сторону того, что произошло и происходит со страной. Говорухина тоже интересуют и волнуют инфляция и спад производства, но еще более — нравственные, духовные, собственно человеческие последствия сплошной криминализации общества, выдаваемой за демократизацию. И этот мальчишка, живущий в городке на российско-китайской границе, который промышляет кражей, предпочитает курить «Мальборо» и буквально сорит деньгами-бумажками; и пенсионерки, вчерашние учительницы, медсестры и фабричные работницы, перепродающие на улицах купленные в соседнем магазине лимонад, «Пегас» или батоны хлеба, чтобы добавить к нищенской пенсии несколько сторублевок (копеек); и моральные последствия для общества безнаказанного расстрела Белого дома, и т.д. и т.п. Не о «щепках» уже идет речь, а о самом «лесе», который вырубают, превращая его в пустырь.

Несколько лет назад в клубе «Свободное слово» мы обсуждали тему «Правда и неправда документального кино» («Искусство кино» публиковало материал дискуссии). И возник вопрос о потребности в глашатае Правды, каким может и должен стать документальный кинематограф. Тогда в «глашатаи» попали ленты «Борис Ельцин. Портрет на фоне борьбы», «Юрий Афанасьев. Определение позиции», «Гласная» (о Бэлле Курковой). Сегодня мы знаем, чем обернулся для страны и общества популизм Бориса Ельцина, как распорядился своей «позицией» Юрий Афанасьев и во что превратилась гласность самой «гласной» журналистки. Это не упрек авторам упомянутых лент, и я допускаю, что все они руководствовались самыми беспорочными мотивами. Но согласитесь, проницательность публицистики тоже кое-чего стоит.

Не знаю, как и в связи с чем будет через пять-семь лет помянут фильм «Великая криминальная революция». Честно говоря, очень хотелось бы, чтобы Говорухин оказался не прав или хотя бы не совсем прав. Боюсь, однако, что этого не случится. И знаете — почему? А по очень простому соображению: если то, что он говорит, описывает и изображает — неправда, отчего бы тогда не дать миллионам зрителей возможность убедиться в этом самим?!

Хочу закончить свои заметки деловым предложением: давайте покажем фильм Говорухина по телевидению и сразу же, после просмотра, устроим его обсуждение, на котором, с одной стороны, будет Станислав Говорухин, а с другой — много наших «демократов», самых известных и красноречивых: Егор Гайдар, Александр Яковлев, Сергей Юшенков, Геннадий Бурбулис, Алексей Кива и все, кто захочет. Если такой просмотр и дискуссия состоятся, все воочию убедятся: тоталитаризм с его цензурой и запретом на свободное слово действительно канул в прошлое...

Владимир Мукусев — Юрий Щекочихин

Не надо крови

«ИК». Все чаще приходят сообщения о гибели журналистов и не в «горячих точках», от шальных пуль, а в редакционных кабинетах. 17 октября 1994 года в редакции газеты «Московский комсомолец» был убит журналист Дмитрий Холодов. Похоже, начинается довольно страшный этап в развитии новой российской журналистики.

Владимир Мукусев. К сожалению, это так. Но в то же время покушение на журналиста — явление само по себе не новое. Например, свое профессиональное крещение я получил при обстоятельствах, не предвещавших ничего драматического.

Это был восьмидесятый год. Я поехал в одну южную республику делать материал о нефтяной промышленности.

Приезжаем на вышку. Вышка не работает. Почему? Нет электричества. Выясняется, что его переключили на строительство дачи для какой-то шишки.

Отправились на нефтеперерабатывающий завод. Над заводом — огромное облако пара. Почему пар? Главный инженер объяснил — паропроводы дырявые.

Приезжаем на сортировочную станцию. По всем путям разлит трехсантиметровый слой нефти. Почему? Очень просто: подгоняют состав, цистерн тридцать, к специальной эстакаде, две женщины открывают вентили на подводках нефтепроводов и идут дальше. Пока они дойдут до конца состава, из первой цистерны нефть уже переливается.

Потом мне организовали встречу с первым секретарем обкома партии. Я сказал ему, что завтра приезжает съемочная группа и я обязательно сниму все эти безобразия. Он ответил: «Хорошо, но завтра суббота. Никто не работает. Может, съездим на Голубые озера?..» «Черт с ним, — думаю. — Голубые озера, так Голубые озера».

«Голубые озера» начались сразу за городом, где стоял шикарный стол: пили за вечную дружбу между народами, за комсомол, за партию, за честную и неподкупную журналистику... Накачали меня прилично. Но не настолько, чтобы я перестал соображать. На обратном пути сопровождавший меня инструктор все время спрашивал: «Все-таки будете завтра снимать? Может, отдохнете?» «Нет, завтра с утра приедет группа. Я прошу машину». Настроение у них резко ухудшилось, и когда я входил в гостиницу, то почувствовал сильнейший удар по голове.

Очнулся в больнице, на операционном столе. Мне зашивают голову. И когда ее зашили и повернули меня набок, то передо мной стоял министр внутренних дел. Он представился и сказал: «Владимир Викторович, у вас, видимо, какая-то неприятность вышла, упали вы вчера. Слава Богу, мы вас подобрали. У нас есть бумага, которую мы вынуждены отправить вашему руководству». И дает мне ее читать: «В городскую больницу номер такой-то поступил В. Мукусев, найденный на лестничной площадке гостиницы с ранением головы и в состоянии глубокого алкогольного опьянения. Была оказана медицинская помощь, проведена операция, В. Мукусев отправлен на амбулаторное лечение».

Юрий Щекочихин. Ситуация хрестоматийная...

«ИК». Чем она отличается от сегодняшней, когда физическое устранение журналиста становится делом техники и не требует никакой хитроумной западни вроде «Голубых озер» и писем начальству?

В. Мукусев. Отличается, как ни странно, степенью несвободы журналиста. Скажем, во времена «Взгляда», когда «гласность» еще только начиналась, я имел значительно больше возможностей для независимых высказываний. Хотя и тогда мне звонили и говорили: «Еще одно слово, и ты больше не увидишь свою дочь». Однако можно было довести дело до конца. Сейчас это практически невозможно. Не осталось пригодного для маневра пространства, «территория» поделена, занята, подконтрольна, и каждый твой шаг — под чьим-нибудь прицелом.

2 Зак. 746

Ю. Щекочихин. Мы сделали гигантский шаг вперед, преодолев цензуру, но забыли, что свобода — это не только свобода для прессы, но и свобода экономического давления на прессу.

Ю.Щекочихин. Фото Б.Головченко

Пресса не защищена экономически. И опять появились персонажи, которых лучше не трогать. Могут здание отнять, могут денег не дать.

В. Мукусев. После «Взгляда» на всю мою деятельность как журналиста был наложен запрет. Чисто идеологического свойства. Теперь же он видоизменился, и все идеологические препятствия превратились в экономические. Сегодня в «Останкино» мне прямо говорят: «Ищи деньги и делай программу». То есть выталкивают «под кого-то». Ведь куда я могу пойти за деньгами? К Юре Щекочихину? Нет, конечно, скорее, к героям его криминальных очерков.

Ю. Щекочихин. Раньше требовалась поддержка органов партии или госбезопасности, а теперь ищут прикрытия «под чеченцами», «под солнцевской группировкой», «под бауманской» и т.д.

Сейчас ко мне из-за моей «телеморды» все чаще подходят на улице и знакомятся: «Здравствуйте, я вор в законе, меня зовут Шарик». Или: «Я из люберецкой группировки». И говорится это так же просто, как «я — учитель» или «я — писатель». Это гордость. Потому что мафию пытаются сделать легитимной. Даже Иосиф Кобзон в одном интервью призывает государство сотрудничать с мафией для совместной борьбы с преступностью. То есть надо понимать — с преступностью неорганизованной, «незаконной».

Не случайно даже на правительственных приемах, где мне теперь приходится бывать, я встречаю «знакомые лица».

Многие сейчас ссылаются на американский опыт, на времена гангстерских войн. Мол, там тоже была мафия, которая потом перешла в бизнес. Но наша мафия как бы не имеет стимула к перерождению. Американские гангстеры делали деньги на импорте спиртных напитков втайне от государства, тогда как наша мафия делает деньги на экспорте полезных ископаемых — от нефти до урана — при скрытом или явном попустительстве государства. Это уже другие деньги и другое влияние. С помощью этих денег можно контролировать гигантское информационное пространство.

В. Мукусев. Тогда это уже не мафия в классическом понимании этого слова, а реальная, пусть и не официальная власть.

Ю. Щекочихин. Конечно.

«ИК». А не слишком ли мы привыкли все списывать на власть? Виновата власть, виновато государство — и все этим объяснено. Но ведь в данном случае мы сами эту власть выбирали, сами ее формируем — сваливать не на кого. Особенно средствам массовой информации, которые сегодня активно вмешиваются во все социально-политические процессы. Может быть, все-таки стоит воздать должное и прессе, которая немало постаралась, конструируя нынешнюю криминальную мифологию, внедряя криминальное в повседневность?

Ю. Щекочихин. Пожалуй. Появились новые журналистские стереотипы. Пропаганда острых ощущений и никакой авторской интерпретации событий. Криминальная журналистика стала все больше напоминать милицейские сводки. А в милиции, как известно, «оперы» никогда не умели писать...

В. Мукусев. А снимать и подавно. Сегодняшний рядовой «криминальный репортаж» — это мечущаяся камера, полураздетый труп в луже крови на полу плохо освещенной квартиры и тупой испуг на лицах каких-то свежепойманных милицией субъектов, якобы убийц. Таким приемом подачи событий может пользоваться всякий. Надо только включить камеру. А в ре-

зультате крови уже никто не боится, от частого появления на экране она девальвировалась и превратилась в обыденную вещь.

И не только общество тонет в этой крови, в ней может утонуть и сам журналист, как это произошло, например, с Сашей Невзоровым.

Ю.Щекочихин. Да, журналисты в какой-то степени приучают людей к кровавому безумию и сами впадают в него. Сейчас я очень часто вижу ребят-журналистов, одетых в военный камуфляж, да еще с автоматами в руках. Так нельзя. Это не наша профессия, наше оружие — камера, блокнот, ручка, компьютер.

В. Мукусев. Безусловно, журналист с оружием в руках уже не журналист. Но что касается журналистов в камуфляже, то, извини, я должен встать на их защиту. Как репортер я побывал на четырех войнах. Если бы, например, в Афганистане я снимал боевые действия в гражданской одежде, то не смог бы снять ни одной операции. Надо слиться с людьми, идущими «на задание», и с окружающей средой. Иначе подстрелят и тебя, и тех, кто тебя прикрывает.

Ю. Щекочихин. Я понимаю, что бывают разные ситуации. В любом случае важно, чтобы журналист не терял себя, не заигрывался.

Недавно сотрудник нашего отдела Кирилл Белянинов с товарищами чуть не купил ракету «СС-20». Два месяца он занимался только тем, что изображал бизнесмена. А в другой раз, перед октябрьскими событиями, я попросил двух своих ребят проникнуть в ряды Баркашова. У одного из этих ребят, бывшего афганца, это получилось, и он написал очень хороший очерк. Понятно, что в таких ситуациях проникновение в среду, о которой делаешь материал, единственный способ добыть информацию. Я и сам в свое время начал с того, что «внедрился» в школьный класс, где действовала группа ребят-бандитов. Только один человек в школе знал, что я не школьник, хотя школу я закончил уже несколько лет назад. Я даже приходил на уроки со сменной обувью, а потом ехал с этой сменкой в «Московский комсомолец». Никто меня не расколол, и я написал потом какую-то заметку.

Но тогда же я ощутил опасную грань, за которой профессия, изучение материала, умение почувствовать его кожей переходят в игру профессией, в «использование служебного положения» для потехи, для острых ощущений.

Надо помнить, что «камуфляж» — это один из приемов расследовательской журналистики, а не самоцель.

В. Мукусев. А на телевидении прием «мимикрии» допустим только в исключительных случаях. По большому счету, появление такого материала на экране говорит о журналистской нечистоплотности. Не говоря уже о том, что злоупотребление этим приемом подрывает доверие зрителя к материалу. Все превращается в какой-то дурной театр.

«ИК». И хорошо еще, если режиссирует сам журналист. Но слишком часто он оказывается только одним из действующих лиц в разжигающей страсти чужой «постановке».

В. Мукусев. Классика этого жанра — безусловно, цикл Невзорова под названием «Наши». Хотя все профессиональные основы были заложены еще в бытность доперестроечных редакций пропаганды и информации. Разница только в том, что при коммунистах плохая

В.Мукусев. Фото Б.Головченко

«постановка», даже если она соответствовала идеологическим установкам, политическому заказу, не могла выйти в эфир, а теперь этого «художественного» барьера не существует.

Очень часто сегодня я просто вижу физиономию заказчика, который незримо присутствует в каждом кадре, в каждом слове комментария, в каждой запинке корреспондента, в

каждой монтажной склейке. Особенно в информационных сюжетах, потому что их надо сделать быстро. Не хватает времени на «камуфляж». И не нужно быть телевизионным специалистом, двадцать лет работать на телевидении, как я, чтобы понимать: происходящее на экране и в жизни — разные вещи... Но иногда, посмотрев очередной сюжет, вижу, что его делала «талантливая сволочь». Потому что постановка прямо-таки классная. Тогда возникает желание... разбить телевизор.

Ю. Щекочихин. Когда была снята цензура, сначала пошли серии статей о проститутках, потом пошли статьи о наркоманах. Вначале это было интересно, просто потому что темы были до того запретными. Потом поняли, что это еще и выгодно, потому что любая «жаренка», даже никак журналистски не осмысленная, повышала тираж изданий и рейтинг телепрограмм. И тогда наладился конвейер, в котором не осталось мысли, не осталось концепции — для чего, собственно, мы все это пишем. А потом выяснилось, что от «самоигральных» репортажей на пикантные криминальные темы совсем недалеко до «постановочной» журналистики. Потому что в обоих случаях от авторского «Я» журналиста ничего не требуется — надо следовать либо ходу событий, либо идее заказчика. Одна группировка может заказать статью против другой, один банк против другого, предоставив журналисту всю необходимую информацию, да еще и заплатив. Так работать очень легко и очень выгодно. Журналист в результате превращается в простого посредника, иначе говоря, в «шестерку».

Как часто это происходит, когда «расследуется» какое-нибудь дело о коррупции высших эшелонов власти. Поднимаются документы и печатаются. Большой любитель таких материалов — Александр Минкин в «Московском комсомольце», он часто публикует телефонные переговоры между членами правительства и тому подобное. А что это такое на самом деле? Кто-то через журналиста достигает своих политических целей. Ни Ельцин, ни Руцкой, ни Шумейко — никто по-настоящему не заинтересован в борьбе с коррупцией. Они никогда не будут этим заниматься. А если и будут, то только для того, чтобы угробить своего политического противника. Вот тут вдруг находятся документы, которые публикуются. А в результате?..

Я долго искал формулу того, что происходит, и наконец нашел: «У нас есть гласность, а общественное мнение отсутствует». Мы, журналисты, в этом и виноваты. И сами же теперь сталкиваемся с падением престижа профессии, с недоверием, неэффективностью публикаций. Меня все время преследует ощущение, будто строчишь из пулемета в воздух. Можно написать о ком угодно и что угодно. И всем это безразлично. Например, недавно Шумейко за государственные деньги летал на самолете в Диснейленд. Мы написали об этом, по телеку сказали... Что, Шумейко после этого ушел в отставку?

К мнению прессы просто перестали прислушиваться, потому что она слишком часто спекулировала своим влиянием. А теперь — по нужде или по жадности — еще и продается оптом и в розницу.

А ведь вообще-то журналисты — большая компания, у них много друзей повсюду. В принципе журналисты могут поднять очень большой шум. Вспомните скандал с Уотергейтом, который устроила газета «Вашингтон Пост». Они не успокоились, пока не довели Никсона до отставки.

В. Мукусев. Я думаю, что у нас такого быть не может не только по причине отсутствия влияния у прессы, но и потому, что внутри самой прессы по большому счету нет профессиональной солидарности. А сейчас солидарность, без которой невозможна ни одна масштабная журналистская акция, практически полностью заменена конкуренцией. Конкуренцией такого масштаба, при котором практически не действуют никакие этические и нравственные нормы. И в этом я убедился на конкретном примере.

Как ты помнишь, первого сентября 1991 года в Югославии пропали наши журналисты Виктор Ногин и Геннадий Куренной. Начались поиски, даже Горбачев вмешался, но все быстро затихло. Спустя почти два года по моему требованию Верховный Совет РФ образовал специальную комиссию по расследованию. Председателем этой комиссии назначили меня. И, я думаю, не случайно. Многие знали, что Виктор Ногин — мой давнишний друг, мы с ним вместе работали в Афганистане. В августе 1993 года мне вместе с представителем прокуратуры и двумя офицерами спецслужб удалось, наконец, выехать в Югославию на место происшествия. В ходе расследования и опроса свидетелей у нас сложилась собственная версия случившегося. Но для доказательства истинности этой версии было необходимо обнаружить останки, ориентировочное место захоронения которых мы вычислили из свидетельских показаний. Нужно было перекопать пространство площадью примерно квадратный километр. Собственно, этим мы и занимались, когда на-

ступило 21 сентября и Ельцин издал указ о роспуске Съезда народных депутатов. Я потерял свой официальный статус — и статус депутата, и, естественно, статус председателя комиссии. И поскольку я больше не имел юридического права заниматься поисками на месте, я был вынужден вернуться в Москву. Там я уже как частное лицо пытался довести расследование до конца. Но югославские документы, в том числе и записанные на видео показания последнего свидетеля, исчезли в прокуратуре, которая упорно хранила молчание. Так же как многочисленные высокопоставленные чиновники, к которым я обращался с просьбой продолжить поиски. Так же как, в конце концов, сам президент, так и не подписавший указ о создании новой комиссии. Причину всеобщего молчания и бездействия объяснил мне один сотрудник МИД: «Если обнародовать все то, что вы знаете и о чем говорите, это нанесет ущерб нашей политике на Балканах. Всех будет интересовать только одно — национальность убийц. А убийцы — сербы...»

Таким образом, обыкновенные люди, журналисты, стали жертвами большой политической игры государственных чиновников, которые, между прочим, сами отправили их на работу в Югославию, а потом и «кинули», как шестерок.

Поняв, что сдвинуть дело через государственные инстанции самому невозможно, я решил обратиться за помощью к прессе. Журналисты из «Известий» взялись за это дело и опубликовали материал. Моя информация вызвала определенный резонанс и возродила интерес к этой уже почти забытой проблеме.

...И вот, наконец, зачем я так долго рассказываю всю историю. Прокуратура отмолчалась, а пресса, вместо того чтобы бить по прокуратуре, пока она не выступит с официальным заявлением, приняла это молчание как должное. «Известия» дальше одной публикации не пошли, использовав тонкий криминальный, чтобы не сказать детективный, слой. А бездна беспредела высших государственных чиновников — не взволновала. Сняли сливки, вытянули сенсацию, дальше — неинтересно.

Я не хочу упрекать «Известия», наоборот, я хочу поблагодарить их за тот маленький, но все же небезопасный шаг, на который они решились. Но другие? Они, конечно, подняли большой шум, но не из-за пропавших без вести коллег, а из-за того, что этим сенсационным материалом я, мол, пытаюсь вернуть себе былую популярность и т.п. Судьба Ногина и Куренного при этом уже мало кого волновала...

Не исключено, что такой же печальный финал будет и в истории убийства Димы Холодова. Вероятно, что через какое-то время нам назовут имя конкретного убийцы-исполнителя. Но я практически уверен — при этом будет официально доказано, что за ним никто не стоял — ни Министерство обороны, ни ФСК, ни ГРУ, ни МВД. Однако смею надеяться (и все идет к тому), что в данном случае пресса не удовлетворится одним именем стрелочника, «шестерки», но будет требовать назвать настоящего убийцу, имя которому власть. Ибо в этой истории профессиональные права журналиста вошли в противоречие с государственной политикой так явно, что никакими деньгами, никакими санкциями прессу не удержать.

Литературная запись Е.Л.

Михаил Литов

Тюрьма, которая рядом

Может быть, будущий ученый, изучая бурную историю России конца XX столетия, увидит наш мир таким же, каким Хёйзинга увидел мир позднего средневековья, — объемным и противоречивым. Тогдашние люди заливались слезами, слушая какого-нибудь велеречивого проповедника слова Божьего, а вслед за тем не без удовольствия сбегались на городскую площадь, где казнили очередного преступника. Нас, пожалуй, не уличишь в подобном простодушии. За прошедшие века накопились и усталость, и скепсис, и безразличие, которые не так-то просто преодолеть. Ни проповедь, ни зрелище наказанного порока не пробивают затвердевшую оболочку. И разве что неисправимый оптимист может представить, как наши сегодняшние зрители, оторвавшись от низкопробной американской кинопродукции, увлеченно смотрят документальные фильмы, стремящиеся проникнуть в заповедный мир современной исправительно-трудовой колонии. Рассчитывать приходится лишь на заинтересованное внимание специалистов. Не случайно фильм «Зона: секрет счастья» Павла Лунгина сделан по заказу французского телевидения (там материал лагерной жизни по крайней мере представляется экзотическим) и не предназначен для демонстрации в России. Что же касается картины «Дети тюрьмы» режиссеров В.Ватолина и Н.Латынникова, то она, как и бóльшая часть отечественной документальной продукции, обречена на «полочное» существование.

«Зона: секрет счастья»

«Дети тюрьмы»

Картины эти разные и неравноценные. Фильм «Дети тюрьмы» показывает быт женской колонии (вот зэчки строем проходят мимо «начальницы», вот нагишом бегут в парную, вот едят в столовой) без какой-либо выраженной авторской сверхзадачи, в надежде на новизну материала, откровенность интервью и мелодраматический мотив, который и дал название всей картине: на экране периодически появляются больные, несчастные, не нужные матерям дети, рожденные в неволе и живущие тут же, при колонии, в Доме ребенка. Кинематографисты похожи на случайных гостей, которым майор-консультант разъяснил, что можно снимать, а что — нет.

Рассказывая в своей картине о мужской ко-

Литов Михаил Юрьевич родился в 1949 году в Одессе. Окончил Одесский государственный университет. Прозаик, драматург, публицист. Удостоен в Париже премии В.И.Даля за повесть «Пары милосердия» в 1980 году. В 1981 году был осужден по делу самиздатского журнала «Поиски». В настоящее время является экспертом Общественного центра содействия реформе уголовного правосудия. В «ИК» печатается впервые.

«Зона: секрет счастья»
Автор сценария и режиссер П.Лунгин. Оператор Е.Корженков. «ИМА-фильм» — «Антенн-2» (Франция). 1991.

«Дети тюрьмы»
Автор сценария Н.Латынников. Режиссеры В.Ватолин, Н.Латынников, при участии Г.Седова. Оператор А.Руднев. Звукооператоры И.Овчинников, Д.Васильев. ТПО «Обь-фильм». 1993.

лонии, Лунгин, напротив, по-авторски абсолютно самостоятелен. Он действует как человек, уже немало узнавший о своих героях от бывалых людей на зоне, и к зэкам он обращается своим характерным хрипловатым голосом не ради дежурных вопросов, а как бы выстраивая личные отношения с каждым из своих собеседников.

Можно и в данном случае посетовать, что социальный портрет зоны выглядит недостаточно полным: нет в картине так называемых «краснодонцев», упомянутых одним из зэков, этой новой непредсказуемой в своей жестокости лагерной генерации; не слишком внятно сказано и о тех, кто составляет лагерное «дно».

«Зона: секрет счастья»

«Дети тюрьмы»

В то же время претендующей на сенсацию кульминацией в фильме «Зона: секрет счастья» неизбежно становится рассказ о лагерном гомосексуализме (тот же самый скандальный акцент сделан и в «Детях тюрьмы»).

Но определенность замысла — то, чего так не хватает при сходном в общем-то нравственном посыле ленте о женской колонии, — снимает претензии и придирки специалиста, заставляет следовать не социальной схеме, а конкретному художественному решению темы, и следить за тем, как в лагерных обстоятельствах существуют узнаваемые, такие же, как и на воле, человеческие характеры: максималист-романтик, конформист, дурашливый простак и др. Лунгин сокращает психологическую дистанцию между миром свободным и несвободным. Устрашающую, загадочную криминальность, которая уже стала превращаться в некий фантом, он представляет в категориях человеческой судьбы. И тем самым приближает — и это может быть понято не только специалистом — к осознанию реальных противоречий, текущей жизненной драмы, не дожидаясь, пока пройдут столетия, расставляющие все по своим местам.

Впрочем, конкретный опыт все-таки не дает покоя: даже точно и жестко сделанный фильм Лунгина — лишь эскиз на тему, которая открывает актуальнейшие парадоксы. Невозможно при первом же приближении к местам лишения свободы ощутить ту легкость, с какой человек пересекает невидимую черту и оказывается за решеткой.

Как изобразить нечто ускользающее, почти неуловимое? Только посвященный обретает особую зоркость и впечатлительность. Он откликается даже на призывы машиниста в электричке — не проходить мимо нарушителей общественного порядка. Он знает то, что как будто невдомек самому нарушителю: легко, словно по воздуху, рискует тот перенестись из тамбура, где беззаботно и глупо дебоширит, в тусклую камеру с крошечным зарешеченным оконцем. Блаженное неведение — далеко не тот путь, на котором обретается спасение. Можно выйти за сигаретами — и очутиться в камере предварительного заключения, совершив в дороге незапланированное преступное деяние или вообще ничего не совершив. Опасный случай подстерегает на каждом углу и чаще всего там, где его вовсе не ждешь.

Пребывая в плену ложных стереотипов, мы слишком далеки от понимания реальных закономерностей. И время в этом смысле не меняет ничего, кроме самих стереотипов. В прежние годы приключенческие фильмы и психологические драмы на юридическую тему были подчинены замечательному девизу: лучше оставить на свободе десять виновных, чем осудить хотя бы одного невиновного. Участниками чудесных событий были судьи-следователи, охваченные бдительной заботой о подрастающем поколении и каждом смертном. Не бездействовал и трудовой коллектив. Матерые преступники,

внезапно задумавшиеся о жизни, порывали с мрачным прошлым. Когда же возникала нужда показать злоумышленника, решившего нарушить социальную гармонию нашей жизни, появлялся субъект, место которому скорее в первобытной пещере, чем в цивилизованном обществе. Теперь иное дело. Нам говорят, что все обстоит совсем наоборот. Судьи-следователи только и думают, как бы упечь за решетку, юноши вообще не ведают что творят, и никто не намерен заниматься их спасением, а матерые преступники не помышляют об исправлении. С другой стороны, выясняется, что преступники — не карикатурные монстры, какими нас научили их видеть, а такие же люди, как и мы, заслуживающие внимания и сочувствия. И это станет очевидным, едва мы избавимся от предрассудков и предубеждений застойного времени.

А что делает преступник на свободе? Он грабит, насилует, убивает, то есть совершает, с точки зрения нормального человека, действия, в которых присутствует элемент ненормальности, так называемого асоциального поведения. По нем плачет тюрьма. А уж в тюрьме, по мнению нормального и тюремно-несведущего человека, он даст волю своим дурным наклонностям. Играй себе в карты, дуй водку, издевайся над ближним сколько влезет. Такой видится тюрьма издалека. С подобными представлениями прибывают туда и некоторые молодые, неопытные люди, агрессивные творцы «беспредела», которым знаменит общий режим. Потом они же и удивляются, когда сокамерники наказывают их за, казалось бы, это естественное, правильное тюремное поведение. Наказывают, надо сказать, жестоко.

На строгом же режиме картина просто ошеломляющая. Воры, насильники, убийцы не воруют, не насилуют, не убивают, а если и происходит насилие, даже убийство, то в строгом соответствии с параграфами неписаного тюремного закона. Следовательно, люди, которые на воле считали преступления как бы своим долгом и, отбыв срок, будут думать точно так же, в тюрьме между собой живут так (ну, если не обращать внимания на жутковатые стены камеры и мелочные придирки администрации), словно они добродушные дядюшки, собравшиеся в доме отдыха? Опять же ненормальное поведение, с точки зрения нормального человека. Почему это так: на воле безобразни-

«Зона: секрет счастья»

«Дети тюрьмы»

Смысла в жизни нет. Свобода — понятие относительное. Допустим, здесь, в тюрьме, я лишен каких-то жизненных благ, свободы передвижения, но я свободен в выборе взглядов. Хотя бы в этом. Я не подчинен «их» идеологии, которую мне навязывали всю жизнь. Я знаю, что она ненормальная, нечеловеческая. «Им» нужны бесхребетные рабы, бездумные исполнители их воли. А у меня есть свое «Я», свое человеческое достоинство, которое я по мере возможности старался всю жизнь защищать...

Эти законы опровергнуть просто невозможно. Нельзя их изменить, им противостоять. Пользуюсь же я определенным влиянием на массы — вот меня послушают, а начальника колонии не послушают. Как я скажу, так и будет. Следовательно, мною невозможно управлять.

Я прошел не менее пятнадцати колоний, много прошел и вижу: если сюда приходит нормальный работник администрации — он не приживается. Он не нужен этой системе. Она его отбрасывает. Здесь нужно быть невосприимчивым к чужой беде, твердокаменным. Я сам по характеру жестокий, но и мне тяжело смотреть, что здесь делают с молодежью. Из них делают преступников. Это глухая, непробиваемая система.

чают, а в тюрьме, вовсе не выказывая желания исправиться, поддерживают порядок и пристойность? Своего рода непорядок!

Возможно ли вообще в документальном или игровом кино уловить и показать этот странный, похожий на трюк момент переворачивания понятий и истин, момент создания новой мифологии, своего рода религии?

Тюремный закон, развиваясь, претерпевая взлеты и падения, познав войну между его сторонниками и противниками, создал свое государство в государстве, свой мир. Администрация вербует из заключенных приспешников и стукачей, обещая внести их за это в списки на досрочное освобождение, а «блатные» противопоставляют этому искушению свой «закон», свой «кодекс чести», отвергающий доносительство и вообще все, что свидетельствует о какой-либо связи с представителями власти. Этот же «закон», головокружительность которого способен постичь лишь тот, кто испытал на себе его действие, привел к созданию постоянных и нерушимых каст: с блатными сосуществуют «козлы», или «коллаборационисты»; «мужики», признающие за администрацией право требовать от них трудовых свершений, но не сотрудничества; и неприкасаемые, то есть «опущенные», «петухи». Чтобы понять меру суровости этого «закона», нужно осознать, например, что тяжкой и позорной жизни неприкасаемого зэки зачастую предпочитают смерть, хотя бывают случаи, когда в отверженные идут именно ради сохранения жизни. Для одних такой закон приемлем, и тюрьма становится домом родным, для других невыносим не только «беспредел», царящий на общем режиме, но и сам этот обеспечивающий относительный порядок «закон».

Пока вольное общество смешивалось и демократически опрощалось (в этих явлениях К.Леонтьев провидел гибель общества), тюремная «вольница» строила жесткую иерархическую систему, в которой как таковой тот же Леонтьев видел залог живой жизни и цветения культуры. И как бы мы ни относились к оценкам Леонтьева, тюремный опыт небезразличен той жизни, которая идет на свободе.

И если мы хотим получить представление о взаимодействии миров, разделенных скамьей подсудимых, нам следует прежде всего постичь те изменения, которые происходят в душе человека на пути из одного мира в другой.

Известно, что необратимый перелом в психике мужчины наступает после трехлетнего заключения, у женщин — после полутора лет. Вообразим себе, что тот же недоуменно разводящий руками перед странными откровениями тюремного мира мыслитель внезапно сам — и с удивительной, потрясающей его легкостью — попадает за решетку, где среди прочих сюрпризов его ждет и такой: в местной иерархии какой-нибудь полуграмотный урка как держатель закона и как бывалая персона занимает чрезвычайно высокое, почетное место, тогда как он, при всех его знаниях и привычке к размышлению, расценивается в лучшем случае как безликое, серое существо. Что скажет этот мыслитель сразу после суда и что — после трехлетней отсидки? Очевидно, эти суждения будут кричаще противоречащими друг другу, и еще неизвестно, какое из них будет истинным.

Можно воспроизвести на экране лицо, жестикуляцию, речь «до» и «после», но нельзя воссоздать происшедшую в душе метаморфозу — здесь документальное кино, оперирующее фактами, видимо, бессильно. Большего следует ожидать от кино игрового, психологические возможности которого гораздо шире.

Тюрьма, как и все, что окружено тайной для непосвященных, глубоко символична, а может быть, и наш нормальный мир символичен в этом смысле для человека, в чьей психике длительное заключение произвело необратимые изменения.

В лагере, если ты что-то совершил, не спросив у авторитетных людей, потом могут спросить с тебя же. Вот он оскорбил меня прямо на поверке, перед всей массой. Мне сказали, что теперь я имею полное право спросить с него. Я пошел в столовую, взял нож. Лезвие — тридцать восемь сантиметров... Нож прошел легкое, сердце... Я нож вытащил, еще раз ударил его... Он упал, кровь пошла... И здесь он сказал: «Мама». Я говорю: «А что теперь «мама»? Маму нужно было раньше вспоминать»...

Я не понимаю, как человека, освободившегося от срока, можно ограничивать в свободе. А его ограничивают. Пять лет. Одно и то же. Он ходит, ходит... Отмечается. Даже на свободе полностью свободным человек себя не чувствует. Этого нельзя, того нельзя...

В каждом человеке есть жалость. Даже в самом жестоком. Главное, как ее проявить. Вот я пойду в детский дом. Ну, мне не доверят уроки давать — у меня образования нет. Но работал бы на лошади, возил бы детишкам молоко. Они бежали бы за мной и за лошадью... У меня ведь никого нет. Своей семьи нет. Не завел...

Фрагменты интервью из фильма П.Лунгина «Зона: секрет счастья»

Елена Стишова

Разговор о веревке в доме повешенного

Несмотря на повышенную любовь постсоветского кинематографа к криминальному жанру, каких-либо устоявшихся канонов его у нас до сих пор нет. Создатели фильмов на свой страх и риск пытаются выдумать что-то свое или приспособить западные жанровые модели к гипотетически вычисляемым вкусам отечественного зрителя. Критики же оценивают этих мутантов, исходя из собственного житейского опыта, зрительской насмотренности и предельно неустойчивых в наши дни представлений о норме: эстетической и этической. Поскольку процесс критического осмысления подобных художественных феноменов, на наш взгляд, не менее интересен, чем процесс их возникновения и взаимодействия со зрителем, мы помещаем здесь две статьи о нынешних криминальных фильмах, содержащие во многом расходящиеся, а подчас и противоположные оценки той реальности, которую воссоздают на экране авторы этих картин.

В доме повешенного не говорят о веревке. Сюжет самосуда, обращенный в современность, был табуирован в культуре соцреализма. Зараженная духом чрезвычайщины и беззакония, «культура-II», совсем по Фрейду, вытесняла из своего сознания именно эту психологическую ситуацию. Ибо она была чревата. Нет, не аллюзиями на расправу «троек» и прочий правовой беспредел, хотя аллюзий при советской власти боялись, как черт ладана. Правовой нигилизм сопутствовал нам с незапамятных времен, и беззаконие вписывалось в менталитет. Было и кое-что пострашнее. Утопия по определению не могла допустить такого рода конфликтов личности и Государства. Казнить и миловать, вершить судьбы было прерогативой державной власти, системы обезличенного, но всепроникающего молоха. Никто персонально — ни Бог, ни царь и ни герой — не смел вступить на узурпированную территорию Фемиды, где кучка посвященных жрецов карала «именем революции». Чтобы человеческая малость имярек присвоила себе священное право выносить приговор — такое своеволие было недопустимо: рушилась мифология Власти, ее мистика, основанная на «чуде, тайне и авторитете».

Вот почему во время процесса над Даниэлем и Синявским (1966 год) обвинение с особым сладострастием набросилось на роман «Говорит Москва». И бесконечно цитировалось то место, где в воображении героя Ю.Даниэля развертывалась картина мщения его гонителям и мучителям. Загнанный в угол, «зафлаженный», как волк, вчерашний солдат Великой Отечественной представляет себе, как укладывает из автомата, «веером от живота», отвратительную нелюдь, янычар империи зла.

Даниэля и Синявского упекли в лагеря. Чтоб другим неповадно было. Что позволено кесарю, не позволено быку. И — как отрезало. Сюжет самосуда всплыл лишь с началом перестройки и стал сокровенным мотивом нашего нового кино. «Пепел Клааса» стучит в сердца, требуя воздаяния и возмездия — «веером от живота».

Собственно, перестроечный кинематограф родился с идеей возмездия на устах. Героиня «Покаяния» трижды выкапывает из могилы труп тирана, мстя за гибель родителей. Через пару лет появится фильм дебютанта Рогожкина «Караул», снятый по следам реальных событий: новобранец, доведенный до отчаяния издевательствами «дедов», перестрелял своих палачей из пистолета. Обе картины произвели шок — в стране и за ее пределами. И были восприняты

И.Метлицкая в фильме «Палач»

как значимый социальный жест — как расчет с «проклятым прошлым».

Чуть позже выяснится, что названные картины — всего лишь цветочки. Ягодками же оказались вовсе не те фильмы, что полноправно существуют и в социально-политическом, и в культурно-мифологическом контексте. В лентах без претензий на «правду жизни», на авторство, на обобщение или иносказание — именно в них «отразился век, и современный человек изображен довольно верно».

В криминальной драме «Палач» (1990) режиссер В.Сергеев адаптирует для массового сознания тему «палач и жертва». Актриса И.Метлицкая играет эмансипированную леди-фоторепортера. Во время тусовки на чьей-то даче ее насилует подгулявшая компания преуспевающих негодяев. Жертва отдает себе отчет, что ей не светит наказать насильников законным путем. И решается нанять киллеров — уж они-то разделаются с мерзавцами в лучшем виде, она будет отомщена.

Эпизод за эпизодом режиссер со смаком живописует картины возмездия. Врача-нарколога сажают на иглу. Второй насильник расплачивается дочерью — ее отдают на поругание. И далее в том же духе. Увидев однажды наемников в деле, героиня ломается и пробует остановить запущенный ею механизм насилия. Но не тут-то было. Машина зла выходит из-под ее контроля.

Мораль «Палача» очевидна и воплощена в фильме с аккуратностью школьной прописи: не убий, а то хуже будет. Увы, ярое око Вседержителя не вразумляет грешников. И авторы это отлично знают. Посему их попытки актуализировать гуманистическую стратегию «прощать врагам своим» — чистое умозрение и отыгрывается в сюжете лишь знаково. Зато в сценах насилия чувствуется подлинное вдохновение, режиссерское и актерское. А.Калягин и Ст. Садальский со вкусом сыграли лощеных мерзавцев, не пожалев мастерства и темперамента. О неуязвимо сытые физиономии сих персонажей, об их самочувствие хозяев жизни, безнаказанных и всевластных, христианская мораль ненасилия разбивается вдребезги. Вот таких — прощать? Да карать таких надо, карать «веером от живота»! Преподанный фильмом урок о том, что возмездие и отмщение — дело Божье, а самосуд — превышение человеком своей власти в этом мире, перечеркивается его эмпирикой.

Криминальная драма Вс. Шиловского «Линия смерти» (1991) уже не содержит рефлексии по поводу зла и не заигрывает с боженькой. В мире этого фильма Бог давно умер. И актер Шиловский играет своего героя-киллера как отчаянного негодяя и некрофила, однако режиссер Шиловский еще не расстался с мыслью, что и наемному убийце нужны внутренние мотивировки для оправдания своей грязной работы. Палач, оказывается, занялся мокрыми делами потому, что изживает травму детства: в погибающем от голода блокадном Ленинграде он видел, как жировали власти предержащие. Согласно логике фильма, незаживающая детская травма дает герою моральное право отправлять в мир иной нынешних мерзавцев, причастных к большим деньгам и крупным аферам теневого бизнеса. Его «клиенты» связаны с коррумпированными властными структурами, так что фильм густо населен монстрами. Все они — ну такие отпетые негодяи, что самочинные действия добровольного санитара общества могли бы вызвать если не сочувствие, то понимание. Тем не менее герой с первых кадров заявлен вовсе не романтическим разбойником, а сладострастным «убивцем», который работает по наводке пахана (блестящая работа И.Смоктуновского). Обертон же социального мщения, введенный в картину, — последняя дань соцреализму с его нормой разделения жизненных явлений на положительные и отрицательные.

«Палач» и «Линия смерти», хотя и совершили бросок по ту сторону добра и зла, еще помнят, что в этом мире существовало нечто, с чем нельзя было не считаться. В фильме Сергеева еще вспоминают Бога, но заметьте — карающего, а не прощающего. У Шиловского есть упования на спасительную любовь к женщине, однако она оказывается креатурой пахана. В общем «негодяйском» контексте эти смысловые блоки выглядят «слишком человеческими» и вываливаются из него, как лишние и неуместные.

Последовательно концептуальным фильмом на тему самосуда оказался опус режиссера И.Максимчука «Я сама», где явлено то, что Р.Барт назвал «нулевой степенью письма». Инфантильная героиня в хрупком обличье Веры Глаголевой, женщина-подросток, поняв, что органы правосудия куплены и покрывают убийц ее мужа, ставшего случайной жертвой мафиозной разборки, идет на черный рынок, покупает на последние деньги большой черный пистолет и вершит свой суд над бандитами, отслеживая их одного за другим.

Отсутствие авторской и актерской рефлексии по поводу сюжета и образа героини лишь усиливает нечаянный концептуализм этой странной ленты, где партнерами Глаголевой выступают А.Филиппенко, В.Павлов, А.Соловьев, Б.Брондуков и А.Панкратов-Черный. Такой актерский букет оказался здесь совершенно зряшным, ибо артистам играть просто нечего, да и не нужно. Поэтика минимализма — назовем так полную профессиональную несостоятельность фильма — не нуждается в расцвечивании. Серость интерьеров, банальность драматургии, однотонность

Вс. Шиловский в фильме «Линия смерти»

актерского поведения и совершенная эмоциональная закрытость каким-то образом становятся экзистенциальным фоном, на котором, как сомнамбула, движется героиня, зацикленная на идее возмездия. В конце концов эта эфемирида с пистолетом и невротическим взором, упертым в пространство, превращается в некий символ.

Господи, уж не метафора ли это многотерпеливой России?! Очнулась она, родимая, от вечного младенчества, пробудилась от летаргии внутриутробного состояния. И первые слова на ее устах — слова об отмщении, а рука тянется к пистолету...

Впрочем, картины, о которых идет речь, заявлены как жанровые. И вроде бы — какой с них спрос? Жанр принципиально иначе, чем авторское кино, соотносится с реальностью. Но онтологическая общность всех трех лент настолько очевидна, что взывает к размышлению. Что стоит за этой общностью? Почему фильмы маниакально сосредоточены на теме насилия? Отчего метафизическое зло неизменно занимает здесь пьедестал победителя? Скажете — сходство жанровых моделей? Да нет в этих фильмах выраженной жанровой специфики. Просто жизнь у нас такая: куда ни кинь — всюду криминал. Когда в доме повешенного заговорили о веревке, отбросив эзопов язык, стихийно сложился такой вот стиль разговора. Всё называют своими словами, говорят много, но невысказанное еще страшнее сказанного. И так будет до тех пор, пока коллективная травма не будет выговорена до конца.

Вс.Шиловский в фильме «Линия смерти»

Михаил Трофименков

Soft

Редкий кинокритик откажет себе в удовольствии обидеть петербургского режиссера Виктора Сергеева. Поводов сам режиссер дает достаточно: от неизменного красного пиджака до редкой в наши дни способности-возможности делать по фильму в год; от разудалого кича «a la Илья Глазунов» в фильме «Грех» до легенды о Сергееве как чемпионе проката среди российских режиссеров. Но главная причина — Сергеева не обойти, не проигнорировать. Он — кот, который гуляет сам по себе в пустыне жанрового кинематографа, от голода и жажды не погибает и сам задает правила игры в кино. Любой разговор о судьбах жанрового кинематографа в России сводится к нему. Сергееву, кажется, знаком секрет, который, хотя и не приносит пока особых дивидендов, может оказаться для будущих профессионалов криминального жанра руководством к действию и успеху.

Про пустыню жанрового кинематографа я не оговорился. Это так, несмотря на обилие фильмов, претендующих на принадлежность к несуществующему жанру «боевика». Девяносто девять процентов этой продукции — лишь осколки разбитого вдребезги. Свидетельство не поверхностной «американизации» отечественного кино, а процесса прямо противоположного — утраты четкой ориентации на голливудские жанровые структуры.

В самом деле, о какой американизации может идти речь, если с начала тридцатых годов именно американизация советского кино была официальной, едва ли не закрепленной соответствующими постановлениями Политбюро, политикой. Несостоявшаяся затея построить на юге страны свой Голливуд была лишь символическим, знаковым закреплением этой ориентации: эдакий кинематографический Дворец Советов.

На основе вестерна родился «истерн» — от Михаила Ромма (в роли Джона Форда) до Самвела Гаспарова (советский вариант «спагетти-вестерна»). Усатые бомбометатели Панчо Вильи притворились каппелевскими офицерами. «Цирк» мог достойно соперничать с «Золотоискательницами». Хотя сказка о Золушке — галльского происхождения, но французское кино без боя уступило ее двум соперничающим кинокомпаниям. На «Самый длинный день» «Мосфильм» отвечал «Освобождением», на «Первую кровь» — «Одиночным плаваньем». В этом контексте название фильма Михаила Туманишвили «Ответный ход» приобретало символическое звучание — первый ход был, как правило, за Голливудом.

Фильмы — не ракеты: нельзя сказать, что это соперничество Советский Союз проигрывал так же однозначно, как гонку вооружений. Но распад советской киноимперии обернулся не победой Голливуда как образа мышления, а — наоборот — шансом для российского жанрового кино обрести собственное лицо. Истерические попытки подражать американскому монтажному динамизму, американской морали и американскому пониманию «насилия» (в отличие от свойственной европейской культуре «жестокости») — все это последние судороги шестидесятилетнего влюбленного соперничества, своеобразный маньеризм (не как стилистическое определение, а как историческая стадия после смерти большого стиля). И в это время Виктор Сергеев оказывается единственным, кто целеустремленно и небезуспешно собирает игрушечный домик специфического «российского варианта» криминального фильма.

Своего часа он ждал почти тридцать лет. Профессионал, работающий в кино с 1959 года, он влился в группу «дебютантов» даже не перестроечного кинематографа восьмидесятых, а во «вторую волну» — постперестроечную. В самостоятельную карьеру его долго не пускала крепкая репутация вечного второго режиссера (на фильмах Динары Асановой, Алексея Баталова, Виталия Мельникова, на интернациональных монстрах типа телевизионной «Жизни Берлиоза»). Для первой самостоятельной постановки Сергееву пришлось «эмигрировать» в Москву, где в 1989 году он снял сатирически-перестроечный «Клад» — о бездушном отношении отдельных чиновников районного масштаба к простым сельским труженикам, мечтающим сдать государству найденный ими в камазовской колее клад. С 1990 года начался безупречно логичный киномарафон Сергеева как коллекционера жанровых вариаций (подобно американцу Джону Лэндису или не оправдавшему

надежд критики петербуржцу Дмитрию Светозарову). Именно разнообразие экспериментов Сергеева с поджанрами криминального фильма дает основания полагать, что он прикидывает будущие схемы «русского жанра».

1990 год — «криминальная драма» «Палач», самый жестокий и самый американизированный фильм Сергеева. Преуспевающая женщина-фоторепортер изнасилована четырьмя случайными знакомыми, карточными партнерами. Наняв для отмщения бандитам «крестного отца» Вольдемара Карловича, она влюбляется в последнего из насильников и пытается остановить цепную реакцию садизма. Но — «уплочено»: красавчик получает нож в спину, а героиня утешается тем, что пристреливает Вольдемара из фамильного охотничьего ружья.

1991 год — «криминальная комедия» «Гений». Обаятельный шантажист и аферист, в быту — директор образцового овощного магазина и гениальный изобретатель, дурачит «ментов поганых», попутно завоевывая сердце длинноногой студентки Института культуры.

«Палач»

1992 год — «криминальная мелодрама» «Странные мужчины Семеновой Екатерины», где легкомысленная и безработная актерка предпочитает раззяве-сыщику сотрудника частной и вполне бандитской охранной фирмы, по совместительству — отца-одиночку и православного художника. Охваченный внезапным порывом благородства, «мент» уничтожает компромат на счастливого соперника. Все герои куда-то мчатся на трамвае.

1993 год — жанр фильма «Грех» Сергеев обозначил в титрах обезоруживающе откровенно: «История страсти». Исходя из кичевой эстетики фильма, слово «страсть» следовало бы писать с пятью «р». Критики, вас предупредили, не подходите близко с упреками в красивости православных храмов, Средиземного моря и гамбургского Реепербана! Девица системы «ПТУ» влюбляется в красавчика монаха (в девичестве — князь Ланской), чье прошлое отягощено криминальным кошмаром. Добившись взаимности, девушка все же вынуждена пристрелить расстригу в гамбургском притоне.

1994 год — Сергеев заканчивает съемки «чистой мелодрамы» «Молчун» и держит на рабочем столе сценарий политического триллера «Киллер» «a la Дамиано Дамиани».

Велико искушение поиграть в критика «Кайе дю синема» и объявить Виктора Сергеева «автором», как это было сделано в отношении голливудских ремесленников категории «Б». Конечно, в его фильмах можно выявить постоянство мотивов, интонаций, сюжетных ходов, что я и постараюсь сделать в применении к специфике «русского жанра». Но он не поэтому автор, он «автор поневоле» — в том смысле, что вынужден замещать армию постановщиков, которые в нормально структурированной кинокультуре разделили бы его функции. Сергеев же одинок. Надо надеяться — *пока* одинок, потому что без грамотного жанра немыслима ни одна национальная кинокультура. Ее не может создать один Бергман, Годар или Герман, даже если на помощь ему придут Сокуров и Рогожкин. Кинокультуру создают маленькие солдаты киноиндустрии...

Метажанр, в котором работает Сергеев, снимает ли он «историю страсти» или триллер, можно определить как «soft» («мягкий», приглушенный, «душевный»).

Во-первых, в отличие от не слишком умных коллег, считающих свидетельством профессионализма количество трупов, Сергеев по возможности избегает сцен насилия. В его фильмах, тем более, нет того, что французы называют «бесплатным», самодостаточным насилием. Нет и статистов, которых в наших фильмах десятками косят автоматные очереди. Смерть остается событием, проблемой; убийство — поступком, немыслимым без демонстрации его психологической подготовки. Даже в «Палаче» Сергеев больше говорит о насилии, чем показывает его. Пресловутого изнасилования мы так и не видим, лишь постепенно со слов героини мы уясняем суть произошедшего. Бандитов

нанимают не для уничтожения обидчиков, а для «наказания»: изнасиловать дочь одного, посадить на иглу другого. Последнего — героя Андрея Соколова — закалывают в рапиде; этот пошлейший кинематографический прием используется не в духе Сэма Пекинпа, наслаждавшегося предсмертными танцами сметенных пулеметными очередями тел, а именно для того, чтобы зациклить зрительское внимание на одной непоправимой смерти. В «Гении» по пуле получают лишь два второстепенных уголовника в самом финале. В «Странных мужчинах...» героя просто бьют, но даже отмолотивший его детина благодушно зевает — дескать, жив, слава тебе, Господи, не взял греха на душу. Даже разборки лидеров двух группировок жестоки лишь на вербальном уровне. Ланского в прологе «Греха» тоже смачно бьют, но единственный выстрел звучит в самом финале, когда у зрителей давно чешутся руки самим пристрелить бессовестного расстригу-алкоголика.

Вместе с тем Сергеев не так уж целомудрен, как может показаться. Он может при желании пощекотать нервы зрителей, кичево, визуально безвкусно, но безошибочно, поскольку играет с садомазохистской составляющей нашего подсознания: я имею в виду, в частности, назойливо повторяющийся в «Грехе» кадр, в котором обнаженная девушка выбрасывается в окно и заливает снег алой кровью.

Во-вторых, кинематограф Сергеева — женского рода. Женщина — вот настоящая героиня каждого из его фильмов. Реальность увидена женскими глазами, лишь женщины наделены способностью так переживать (а не только называть свои переживания), именно встреча женщины с героем — завязка интриги. Название фильма «Странные мужчины Семеновой Екатерины» очень точно отражает эту особенность сергеевского кинематографа. Его реальность, его мужчины принадлежат женщинам, за которыми остается последнее слово и последний выстрел. На волне тупого культа маскулинности в криминальном жанре такой «феминизм» весьма симпатичен. Что касается мужчин, то их боевые качества регулярно и сознательно снижаются режиссером. В «Палаче», в «Странных мужчинах...» и в «Грехе» героиням приходится нянчиться с избитыми или ранеными героями, буквально таскать их на себе и кормить с ложечки. Брошенные женами герои «Гения» и «Странных мужчин...» в одиночку воспитывают детей, тем самым феминизируясь. Герой «Греха» — монах, шарахающийся от плотских соблазнов, как невинная девица.

Вообще страсть Сергеева находить для каждого своего фильма новую исполнительницу главной роли вошла в легенду. В этом, по-моему, проявляется его желание объять необъятное, прикоснуться ко всем граням «вечной женственности»: холодная надменность Ирины Метлицкой, богемная беззаботность Натальи Фиссон, бунтарство «девушки из хрущобы» Ларисы Белогуровой, пэтэушная распущенность и романтичность Ольги Понизовой... Мужчины же при них действительно «странные»: марионетки, слабаки, бедняжки.

В-третьих, есть у Виктора Сергеева своя подпись, прием, переходящий из фильма в фильм и приобретающий характер мифологемы. Камера обязательно кружит по стенам жилища какого-нибудь из героев. А в интерьерах — чего только нет! Изогнутые кинжалы и охотничьи ружья, мейсенский фарфор и живопись русского классицизма, старинные фотографии в вычурных рамах и китайские безделушки, фоли-

«Гений»

анты в коже и итальянский мрамор. Это не забота о проработанности, о яркой индивидуальности интерьеров — нет, что-то другое. Социальной характеристики персонажей здесь нет — безудержный эклектизм обстановки и отнюдь не аристократические черты лица героев наводят на мысль разве что об их любви к походам в комиссионки. Есть же миф о доме — кладезе реликвий. Наряду со сдержанностью в показе насилия и феминоцентризмом сюжетов культивирование мифа о таком доме долж-

но согревать сердца замученных квартирным вопросом граждан.

Мир Сергеева должен быть мил вчерашним «совкам» еще и потому, что режиссер выбрал простой и безотказный способ идентификации экранной реальности как подлинной, узнаваемой. Конечно, в его фильмах есть и проходные социальные штампы, и дежурные конфликты перестроечного кино: между болтовней о правовом обществе на сессиях Ленсовета и криминальным террором на улицах, между «честной» нищетой и обаятельным, но «неправым» богатством, между эскейпизмом шестидесятников и

«Грех»

лихорадочной активностью нового поколения. Но все эти конфликты лишь называются, проговариваются, обозначаются, но остаются — так, орнаментальным украшением, никакого дополнительного измерения сюжету не придающим. Идентифицировать же реальность удается гораздо проще — через денежные суммы, которыми оперируют герои и которые нагляднее всего свидетельствуют об эволюции страны. Денежный вопрос — в центре каждого фильма. Если герои «Клада» считали себя сказочно богатыми и мечтали о собственных автомобилях, купленных на законные двадцать пять процентов вознаграждения (а нашли-то они царских червонцев тысяч на семьдесят пять), то героине «Палача» приходится продать фамильную драгоценность и нанять киллеров (да не на одну мишень, а на четыре) за бешеную сумму в десять тысяч. Если вор в законе Гиля вымогает у «гения» девятьсот тысяч, а сам шантажист довольствуется скромными суммами в двадцать пять тысяч, то в «Странных мужчинах...» речь идет уже о перехваченных составах с грузами, а девушка в «Грехе» переходит на расчеты в твердой валюте, выставляя себя на аукционе за шесть тысяч долларов. Девальвация рубля — история страны. На смену героям, которые неизвестно что ели и где спали, приходят другие, не стесняющиеся подробно отчитываться зрителю о своем финансовом положении.

Характерна для умонастроения современного потребителя кинозрелищ и двойная мораль сергеевских героев, которые в справедливость и эффективность государственного правосудия не верят, об изнасиловании в милицию не сообщают, а наглый (назовем вещи своими именами) рэкет «гения» вполне одобряют. Для них существуют «плохие» уголовники (Вольдемар, Гиля или Алымов в «Странных мужчинах...» — все иностранного происхождения) и «хорошие», романтические. Сергеев вообще очень хорошо владеет (когда хочет) интонационными переходами от мелодрамы к крутому действию или комедии. Во всяком случае, мне не доводилось видеть милиционера нелепее, чем герой Абдулова в «Странных мужчинах...» — позирующего в черных очках и подтяжках под афишами Шварценеггера, но вынужденного в силу полной некомпетентности покупать разгадки преступлений у частных детективов.

Апофеоз сергеевского метастиля «soft» — финалы: вроде бы разрубающие все узлы, но вместе с тем неопределенные, оставляющие у зрителя законные сомнения в их подлинности. Не сновидение ли эти хеппи энды с тающими строчками протоколов, с чудесными избавлениями из тюрьмы, с уходящими по тропинкам Комарова тремя фигурками, крепко взявшимися за руки, с мчащимися в никуда трамваями? Сергеев знает: хеппи энд обязателен. Но он слишком умен, чтобы выстругивать счастье героев топором: пусть остается нотка сомнения, флер сказки, надежда...

Если Сергеев действительно угадал хоть некоторые основные линии грядущего «русского жанра» — пусть будет такой жанр: мелодраматичный, «розовый», чуть страшноватый, меланхоличный, кичевый. Все лучше, чем «По прозвищу Зверь». Круче Тарантино или Феррары в России все равно снимать не умеют. Круче Сергеева — тоже, потому что он пока в одиночестве.

Нина Цыркун

Crim-gynesis

Судья Джоан Янг из Мичигана добилась отмены в своем штате закона, запрещающего ругаться в присутствии женщин и детей, поскольку он закрепляет устаревший стереотип, будто слух слабого пола не выносит грубой брани. Казус этот интересен не как очередной закидон феминистского сознания; другие феминистки скажут вам, что вполне прожили бы без матюков и даже не возражают, если им иной раз подадут с вешалки пальто или откроют дверь. Любопытно, по-моему, другое. Известно, что женщин в Америке — так же как цветных, лесбиянок, геев, вегетарианцев или любителей пива — числят по разряду социальных меньшинств, то есть привилегированных групп, как бы нуждающихся в снисходительном внимании со стороны нормального большинства. Еще забавнее, что их объединяют с детьми и выделяют в отдельную правовую зону. Так что если вдуматься, поправка судьи Янг, по большому счету, — это попытка сблизить позиции полов, зафиксированные в классическом психоанализе. Согласно этому всесильному учению, сфера закона, как и языка, — область патриархального, отцовского, того, что выстраивается по оси «фаллоцентрической» логики. Материнская (женская) сфера — область «другого», «пралогического», «доэдипова», принципиально неорганизованного языка желания, обусловленного «размытой» женской сексуальностью. Или, в переводе на язык поэзии, — ветру, и луне, и сердцу девы нет закона. Эта дихотомия, въевшаяся в сознание людей, сведущих в гуманитарных областях, давно стала банальностью, а на уровне массового сознания бытует веки вечные: женское поведение, как правило, ассоциируется с беспорядочными, умонепостигаемыми импульсами и поступками. Режиссер Джон Уотерс суммировал возможные варианты этого отклоняющегося поведения в черной комедии «Мамочка-убийца», где героиня нарушает все мыслимые табу повседневной жизни и, разъяряясь по малейшему поводу, начинает изничтожать всех подряд.

Сразу оговорюсь: как в жизни — не знаю. Вижу, как в кино. В кино мужчина-преступник таков, каким ему полагалось быть от веку: случайный, закоренелый, идейный, маньяк, вынужденный, доведенный обстоятельствами, обусловленный тяжелой наследственностью и т.п. Преступления женщин совершаются не то чтобы даже на почве страсти, а скорее — на почве сексуальной, биологически-половой. Иначе бывает разве что в комедиях, таких как «Рыбка по имени Ванда», где главная героиня (Джейми Ли Кертис) возглавляет четверку бандитов, а потом влюбляется в адвоката; или «Воровка» с Вупи Голдберг, где черная «звезда» играет воровку по найму, помогающую в конце концов расследовать серьезное «мужское» преступление. А в фильме «Заключенные девушки» обвиненная в убийстве Мелоди оказывается дочкой губернатора штата и начальницы тюрьмы, которые устроили дочке экскурсию в казенный дом в качестве проверки на зрелость. Этих героинь нельзя рассматривать всерьез как преступниц, их функция в фильмах чисто служебная — они двигают сюжет. Причем таких лент не так уж много, американское кино остается по преимуществу мужским, и центр вселенной там — мужчина. Как правило, фильм с протагонисткой-женщиной в традиционном голливудском жанре — это как бы фильм-штрих, фильм-дубль, нечто вторичное, калька, как новейший вестерн «Дрянные девчонки»; либо же этот фильм мужчина-актер обязательно «украдет» у своей партнерши (так Энтони Хопкинс поступил с Джуди Фостер в «Молчании ягнят»). Мужское кино сверхдетерминировано; все в нем подчинено двумерной логике, все нанизано на «фаллоцентрическую» ось, и нет тут места иррациональным порывам, кроме разве иррационализма безумия, мании, что, впрочем, есть всего лишь знак опасности, не подвергаемый расшифровке. Иррациональное, стихийное, бессознательное — это и есть женственное, обусловленное «размытой», темной сексуальностью[1].

В середине семидесятых американские киноведы диагностировали великий перелом, связанный с упадком «большого повествования», то есть классического нарративного кино с его «репрессивной» иерархичностью. Это само собой предполагало сдачу мужских позиций. В середине восьмидесятых Элис Джардин (Алис Жардин) опубликовала книгу «Gynesis»[2], в ко-

[1] Различие мужской и женской логики зафиксировано в известном афоризме: если для мужчин дважды два — пять, то для женщин — стеариновая свечка.

[2] Alice Jardine. Gynesis. Configuration of Woman and Modernism. Corn. Univ. Press, 1985.

торой, ссылаясь на Делеза, Гваттари, Лиотара, Бодрийара, Фуко и Деррида, рассматривала затронутость современного письма феминностью и, более того, констатировала имеющее место «переопределение мира» — введение в репрезентационное поле новых территорий и использование для их описания нового, «немужского» языка, обозначенного ею термином «гинезис». Далекая от эйфории по поводу открывающихся новых возможностей, связанных с женским империализмом, Джардин, отмечая таящиеся в этой перспективе опасности, цитировала Вальтера Беньямина, сказавшего некогда, что если природе дать язык, она возопит.

В середине девяностых стало ясно, что размывание жесткой нарративной нормы не приобрело крайнего и неуступчивого вида и даже обнаружило тенденцию к сворачиванию — при всей постмодернистской причудливости нового кино его жанровые контуры или их фрагменты просматриваются вполне отчетливо. Что же касается «огинезивания», то, откровенно говоря, суть этого процесса гораздо заметнее в примерах французского философического письма (см. список Джардин выше). Если же говорить об американском кино, то, может быть, пример «гинетического» фильма — «Слабая роза» Марты Кулидж, где обсуждается вопрос о том, морально ли настаивать на лечении женщины, страдающей после перенесенной гонореи неконтролируемыми сексуальными импульсами, грозящими совращением малолетних, или же это варварство и мужской заговор против женственности?

А вообще похоже, что в Америке всерьез опасаются вопля женской природы, прорыва женского бессознательного. Ужасную картину такого демарша нарисовал Дункан Гиббонс в фильме «Ева-разрушительница», где место классического чудака-изобретателя заняла доктор Ева Симмонс, создавшая свою версию отродья Франкенштейна. В результате программного сбоя электронным двойником изобретательницы начинает руководить подсознание. Робот с ожесточением мстит за все когда-либо нанесенные Еве обиды, лупит из автомата за каждое невежливое слово (привет судье Янг!). Пределов этому буйству нет, и справиться с ним не под силу никому из мужчин.

Ибо порядку никогда не одолеть хаоса; мужчина руководствуется разумом, а женщина пребывает во власти инстинктов. Точнее — основного (базисного, первобытного) инстинкта, к которому все и сводится. Вырываясь наружу, этот долго сдерживающийся инстинкт превращает женщин в сущих дьяволиц, иствикских ведьм, диких штучек и прочих исчадий общественного договора. На одну женщину, ищущую мужского покровительства, готовую забыть себя и простить все, как в «Майами блюз», где героине плевать, что ее дружок — головорез, главное — он ее ни разу не поколотил, так вот на одну такую ангелицу — целый сонм внушающих ужас созданий. «Дикая штучка» в черной коже и заклепках, приковывающая своего робкого партнера к кровати наручниками; вамп из «Рокового влечения», шантажирующая любовника, превращая его в ипостась «мадам Баттерфляй»; эмансипированная романистка из «Основного инстинкта» с ее ледоломом, испытывающая наслаждение только привязывая партнера к ложу любви (и вообще — вы заметили? — женщина всегда сверху, всегда, как на коне и чуть ли не с нагайкой, так что в «Горячих головах-2» соответствующая сцена только чуть-чуть шаржирована, чтобы видно было, что это пародия). Но и улизнувшая от мужа-деспота Лора из фильма «В постели с врагом», которой пришлось его, обрыднувшего, все-таки кокнуть, и застрелившие сексуально озабоченного подонка Тельма и Луиза из одноименного фильма — чистые голубицы по сравнению с Пейтен из картины Кертиса Хэнсона «Рука, качающая колыбель».

«Рука, качающая колыбель, движет миром» — эта древняя мудрость приобретает зловещий смысл, когда женщина, подталкиваемая местью и неутоленной жаждой материнства, не просто соблазняет чужого мужа, но присваивает себе целиком семью вместе с детьми, а соперницу пытается уничтожить с потрясающей жестокостью и хладнокровием.

Ни один мужчина не измыслит столь злокозненного преступления, как женщина, безошибочно находящая самые слабые, самые уязвимые места у своей жертвы. Нельзя даже пересказать все хитросплетения интриги фильма Вольфганга Педерсена «Вдребезги»: неверная жена обманула любовника, позвав защищать ее от будто бы озверевшего мужа, а потом сама своего злосчастного мужа и застрелила. А «Злой умысел» Гарольда Беккера! Сговорившись с любовником-хирургом, некая Трейси притворяется больной и ложится на операцию; ей удаляют яичники, причем здоровые, за что она и вчиняет, как намеревалась, иск больнице, дабы получить страховку в двадцать миллионов долларов — и это, как говорится, только начало. Не забудем и о двух сестричках, дурящих матерого психоаналитика в «Окончательном диагнозе»[3], причем козыряют они стереотипной историей про папу, который изнасиловал малолетнюю дочурку. Вспомним и «Войну

[3] В нашем прокате «Ледяная страсть».

в семействе Роуз», где жена чуть не уморила своего благоверного в бане...

Надо сказать, что способы убийства у женщин тоже специфические. Когда-то в «Богатых и странных» Альфреда Хичкока героиня лишь слегка зажала ногами проплывавшего рядом мужчину (этот эпизод в прокатных копиях был вырезан); у Ридли Скотта («Блейд-раннер») репликантка-терминаторша Присс впрыгивает на плечи Блейд-раннера и что есть мочи дуплит его коленками. В «Лисичках» Уильяма Уайлера Режина просто не подала вовремя лекарство мужу, причем это коварное решение созревало у нее мгновенно, в момент действия, аффективно; Пейтен же в «Руке, качающей колыбель» хладнокровно продумывает детали своего плана, убирает свидетельницу, обрушивая на нее стеклянную крышу оранжереи, и заранее опустошает флакончик с лекарством, чтобы несчастная жертва погибла наверняка. «Фирменные» орудия убийства у женщин — разумеется, предметы домашнего обихода: нож для колки льда в «Основном инстинкте»; у мамочки-убийцы — телефонная трубка и даже окорок. Ножницы — это, конечно, уже дурной тон.

Однако самое главное орудие женщин — ее sex-appeal, на глазах трансформирующийся в сексуальную агрессивность. Известный эпизод из «Основного инстинкта» обещает стать бессмертным; он пародировался уже и в «Горячих головах», и в «Горячих головах-2», к тому же начинает расходиться по экрану в разных модификациях. Невозможно позабыть, как героиня Шэрон Стоун повергла в коллапс бригаду следователей, раздвигая колени и показывая, что под платьем у нее ничего нет, только голое тело; при этом как она обнимала сигарету губами! А в «Ромео, истекающем кровью» ловкая девица в участке кидается на сыщика, прижимая его бедрами к полу и молниеносно расстегивая брюки, — пистолет, бедный фалличесский символ, сиротливо валяется на полу как бесполезная игрушка.

Что характерно: героини всех упомянутых здесь фильмов — как у нас говорят, «из благополучных семей». Ни одна не идет на преступление ради куска хлеба и даже ради драгоценностей; все они в здравом уме и твердой памяти; нет тут речи о спасении чести и прочих известных нам по жизни или литературе вещах, связанных с разного рода условностями. В основном это весьма обеспеченные особы, вполне зрелого возраста, высокообразованные, словом, комфортно устроенные в жизни. А вот поди ж ты...

Лет тридцать назад одна из основоположниц американского феминизма, в его современном виде, Бетти Фридан написала книгу, в которой описала множество случаев женской неврастении, преступности, жестокого обращения с детьми, адюльтера и тому подобных неприятных явлений, которые естественно вписываются в сюжетную парадигму сегодняшнего кино. Фридан подтвердила сексуально-биологическую подоплеку столь удручающей картины (хотя к дедушке Зиге у нее свой счет) и констатировала, что «несколько поколений американок были низведены до уровня сексуально одержимых самок». Но, пытаясь утолить сексуальный голод, эти бедняжки, по ее словам, не находят удовлетворения, ибо секс в Америке становится «безрадостной общенациональной обязанностью, если не сказать — издевательством над природой»; весь ужас в том, что «как только американки устремились к восполнению половой неудовлетворенности,.. со стороны американских мужчин (утомленных отчаянными усилиями добиться успеха в деловой сфере. — *Н.Ц.)* интерес к сексу резко упал, а их враждебность по отношению к женщинам возросла»[4]. Секс, писала Бетти Фридан, окутался атмосферой нереальности, переместился в область фантазий, причем женщины наполняют свою ненасытную сексуальную жажду той агрессивной энергией, которая высвобождается у них на автоматизированных кухнях — в отсутствие иного, более достойного применения.

Вот эти-то агрессивные женские фантазии и материализовались на полотне киноэкрана. Впрочем, разве только фантазии? Задолго до съемок «Войны в семействе Роуз» Дэнни Де Вито снимал короткометражные ленты из жизни американской сабурбии — пригородов, где селится в отдельных комфортабельных коттеджах upper- и middle class. По следам этого опыта он и поставил жутковатую черную комедию об уютном доме, обставленном чуть ли не антиквариатом, где разгорается настоящая война между супругами, прожившими вместе лет двадцать. И начинает эту войну женщина — от скуки, оттого, что ей опостылела мужнина физиономия, а скорее всего оттого, что он возвращается в свое гнездышко слишком усталым, чтобы проявить на супружеском ложе ту же энергию, что у себя в офисе. Когда Майкла Дугласа на пресс-конференции в Канне попросили объяснить, о чем же эта картина, он выразился так: «Эта лента — о домохозяйке из сабурбии, комфортно живущей день за днем в своем кукольном доме и однажды, пока муж спит, выходящей за порог, чтобы совершить преступление». Объяснение столь же иррациональное, сколь и исчерпывающее.

---

[4] Friedan B. The Feminie Mystique. N.-Y., 1966.

Л. Малькова

Синдром конца тысячелетия

Грустное зрелище представляет собой кинофестиваль, проходящий в отсутствие зрителей. Когда же фестиваль называется «Послание к человеку», а его аудиторию составляют исключительно кинематографисты, может создаться впечатление, будто только себя мы и считаем людьми.

Стремясь привлечь зрителя, организаторы Международного фестиваля неигрового кино в Санкт-Петербурге в этом году впервые включили в программу игровые короткометражные фильмы и анимацию. Не помогло. Скорее наоборот.

У документалистики, которую посчитали заведомо обреченной на пустой зал, свой зритель все-таки есть, для него фестиваль — едва ли не единственная возможность увидеть фильмы и сопоставить свой взгляд на наш изменчивый мир со взглядами запомнившихся авторов. Может быть, преданных поклонников документального кино не очень много, но двусмысленному положению, в которое их поставили, я была свидетелем в первый же день смотра, столкнувшись с одним таким человеком у касс кинотеатра «Знание», что на Невском, по дороге к Дому кино.

Как и меня, его интересовала внеконкурсная программа фестиваля. Три-четыре названия фильмов, напечатанные на бумажке в четверть листа, нам ни о чем не говорили. Это были фильмы текущего дня. Человек попытался было объяснить кассиру, что для того, чтобы рассчитать свое время на неделю, ему нужно посмотреть общую программу. Но таковой вообще не было. А когда он все-таки собрался переписывать названия, я окончательно смутила его, сообщив, что под ними могут скрываться игровые ленты и мультипликация. «Но это же фестиваль документального кино!» — запротестовал зритель. «Теперь уже нет», — сказала я.

Впрочем, в Доме кино, где показывались конкурсные фильмы, было то же самое: программа на четырех страницах была одна на всех, и в ней немедленно стали производиться замены. В длинном же списке фильмов внеконкурсной программы, рассредоточенной по кинотеатрам, сориентироваться было просто невозможно из-за отсутствия данных о стране производства, авторе и жанре картины. Каталог был выдан за два дня до закрытия фестиваля. Так что основным указателем направления на просмотры было настенное творчество самих участников фестиваля: плакаты, плакатики, рисунки, объявления и призывы прийти в такой-то зал в такой-то час.

Хотелось бы думать, что тягостное впечатление, оставленное многими увиденными фильмами, было обусловлено случайностью их выбора для просмотра. Но эта случайность была предопределена.

Тем не менее есть основания говорить о существовании определенных тенденций в современной документалистике (подчеркнув при этом: если это только не особенности целенаправленного конкурсного отбора).

Запретный плод

Если судить по обилию фильмов, посвященных проблемам секса и насилия, покажется, что во всех концах света внимание документалистов приковано к преступлениям против закона и человеческой морали. Бандиты, убийцы, сексуальные маньяки и перверты разных типов выступают в качестве главных экранных героев. Их психология исследуется авторами тщательно и подробно, и нередко, солидаризируясь с героем, автор своим фильмом призывает смягчить закон, раздвинуть его рамки. Мелисса Шор в своей картине «Правда» («Pravda», «The Truth», 1993, США) раскрывает перед нами отношения внутри гомосексуального общества, включая репортаж с Первого советско-американского симпозиума по правам «голубых». Моника Пеллицари в фильме «Просто сладенькое» превозносит женскую сексуальность, восхищаясь своей героиней, свободе речи и поведения которой могли бы позавидовать герои голландской ленты «Вирус Баха» (1993, режиссеры Р.Верховен, А.Фогель). Трем зрелым мужчинам приходится таиться от общества, которое еще не созрело до понимания их влечения к мальчикам. Впрочем, перед камерой они сорок минут откровенно

«Просто сладенькое», режиссер Моника Пеллицари

рассказывают о своих чувствах и о том, как пытаются познакомиться с объектами своих желаний. Иначе говоря — о методах совращения малолетних. Посмотрев фильм М.Серкова «Мой дивный мир, или Чикатило на фоне...» (1993, Россия), желающие могли сопоставить эти методы с теми, которые использовал наш отечественный бисексуал. Насладившись, он еще и убивал мальчиков, девочек и женщин, загубив в общей сложности пятьдесят три жизни.

Говорят, запретный плод сладок, но на этом фестивале мне показалась приторной и «Батерфляй» (1993, Россия) — фильм А.Учителя о Романе Виктюке.

«Запретная зона», открытая в нашей документалистике одноименным фильмом Герца Франка, строго говоря, давно утратила свою новизну, но притягательность ее растет год от года. Погружение в ее стихию постепенно заменило социальное осмысление, более характерное для американского «прямого кино» тридцатилетней давности. Ныне авторов захватывает переплетение подсознательных мотивов, и герой получает право свободного словоизлияния на экране, как на сеансе психоанализа. При этом собственно аналитиком автор часто оказывается плохим.

«Десять монологов из жизни убийц», режиссер Ян Керкхоф

Психолог стремится изменить социальное поведение, но он рискует потерять работу, если его методы окажутся неэффективными. Документалист же экспонирует внутренний мир преступника, не проясняя собственных задач и не особенно задумываясь об этической стороне своего дела.

В Америке Арин Мишан и Ник Ротенберг — авторы картины «Пыль жизни» (1994, США) три года наблюдали за вьетнамским бандитом Рикки Фаном. Пьянки, драки, длинные монологи героя, вспоминающего тяжелые эпизоды детства и юности, — все это снято методом длительного наблюдения. Авторы не замечают, что за самоуничижением Рикки — со слезами на глазах он называет себе подобных «пылью жизни» — скрывается агрессивный индивидуализм, утверждение себя за счет других, и дают ему дополнительную возможность самоутвердиться на экране после того, как он попадает на одиннадцать лет в тюрьму за вооруженное ограбление.

Создавая «Десять монологов из жизни убийц» (1994, Нидерланды), режиссер Ян Керкхоф опирался на литературные и документальные источники, свободно сочетая средства «прямого» и игрового кино под музыку «Geto Boys» и «Mnemonists». Режиссер «не претендует на анализ и не пытается понять своих героев»: «Меня больше интересует феномен убийцы-рецидивиста в контексте синдрома конца тысячелетия», — откровенно заявляет он. Очевидно, это исключает аналитический подход к фильму со стороны зрителя или критика. Нельзя, однако, не заметить, что в «синдром конца тысячелетия» укладывается творчество самого автора, соединяющего борьбу против апартеида и создание таких фильмов, как «Мастурбатор» (1989), «Мальчик, домастурбировавшийся до оргазма» (1991), «Люди-свиньи» (1991), «Венера в мехах» (1994) и другие.

«Пыль жизни», режиссеры Арин Мишан, Ник Ротенберг

Гражданское начало уходит из кино по мере его углубления в психологию героя, восстающего против общества. Человек на экране предстает как щепка на волнах бессознательной стихии, несущей его неведомо куда. Тюрьма оказывается часто его единственным пристанищем, в котором установились оптимальные нормы его сосуществования с себе подобными.

Тюремная жизнь Рикки Фана в Калифорнии мало отличается от жизни в эстонских тюрьмах. «В Раю» — так называется лента таллиннского режиссера Сулева Кеедуса. Попав в тюрьму, преступники, кажется, ни в чем не испытывают нужды, удовлетворяя свои потребности в спиртном, сигаретах, наркотиках прямо на месте. Просмотр порнографических фильмов, по мысли автора, видимо, помогает им преодолеть комплексы, сублимировать неосознанные желания, приводящие к преступлению. Видимо, поэтому вместе с преступниками и мы, зрители, вынуждены долго и подробно наблюдать за половым актом роскошной блондинки и негра, впечатляющий оргазм снимает всякие проблемы национальной или расовой дискриминации, а в более изощренных позах устанавливается равенство полов. Все эти сцены иллюстрируют историю жизни Пилле, жены знаменитого убийцы-рецидивиста. Ее рассказ наивен и прост. Она любила своего мужа, пока не поняла, что он убийца. Тогда она решила сообщить об этом в милицию, но Андреас угадал ее мысли, сломал

«В Раю», режиссер Сулев Кеедус

ей челюсть, пригрозил прикончить ее родственников и на следующее преступление взял Пилле с собой. Так она стала его соучастницей, за что и была судима. Ее показания сыграли решающую роль в осуждении Андреаса. Муж же не вышел из амплуа героя-анархиста, отказался свидетельствовать против жены и предпочел самоубийство заключению. Строки его прощального письма к Пилле звучат финальным аккордом ленты. «Судьи будут смотреть на тебя как на гражданина, а не как на человека», — предрек он.

Жажда индивидуальной свободы при нежелании отягощать себя гражданскими обязанностями характерна для сознания всех героев названных документальных лент и созвучна настроению умов авторов. Меня же эти картины заставили задуматься о легитимности жанрового преломления «запретной» темы в документальном кино. Более связанное с аудиторией и, соответственно, с принятыми моральными нормами телевидение во многих случаях справедливо ограждает свободу нравственного выбора человека, сидящего перед экраном, от свободы другого, использующего для выражения своих взглядов мощные аудиовизуальные средства воздействия.

На границе двух миров

В фестивальных попытках преодоления жанрово-видовой специализации видится характерный для посткоммунистического кинематографа рывок к свободе от довлевших идейно-эстетических норм. Усиление игрового начала, пренебрежение канонами и испытанными моделями документалистики часто связаны с авторским погружением в собственный внутренний мир, обретающий большее значение, чем сама реальность.

Московская художница Наталья Пашукова одновременно выступает как главная героиня, соавтор сценария и редактор фильма о собственном творчестве — «На границе двух миров» (1993, Россия). Она пересказывает свои сны, пространно рассуждает о том, как рождается произведение искусства, демонстрирует свои картины, а режиссер А.Негрук пытается дать всему этому свое изобразительно-символическое толкование. Но символические фигуры в торжественно-претенциозном актерском исполнении, на протяжении всего фильма бродящие по экрану и инсценирующие внутренний мир художницы, борьбу Добра и Зла, Жизни и Смерти, слишком быстро начинают утомлять, в самих картинах раздражает фактура материала, из-за неумелого освещения ясно и четко проступающая сквозь живопись, — все это вместе с мистической многозначительностью накладывает печать любительства на фильм в целом.

Авторская апелляция к разного рода символам — кстати, плохо уживающимся с самим понятием документалистики, — вводит критика и зрителя в искушение наделять фильм глубиной и значительностью, вовсе ему не свойственными.

Во время просмотра «Лунной долины» (1994), одного из фаворитов фестиваля, я поймала себя на том, что холодно расшифровываю авторскую концепцию, оставаясь равнодушной к происходящему на экране (что и документалистике, и искусству в целом противопоказано в принципе). В этом общем кинопроекте режиссеры из Чехии, Польши, Венгрии, Югославии, Франции и Армении представили свои авторские миниатюры самых разных жанров. Объединяет их лишь место действия — долина в Северной Чехии, зона экологического бедствия.

На фоне дымящегося индустриального гиганта старик рассказывает о своей жизни; в быстром монтажном ритме, заимствованном то ли у Реджио, то ли у Пелешяна, мчатся люди и автомобили; пьянчужки переживают внутреннюю драму; а герой заключительной новеллы идет на встречу со своей любовью — ее воплощает горбатая девушка.

Вычленив по ходу фильма апокалиптические знаки и символы, можно вспомнить, что одна из тантрических школ в образе горбатой Матери представляет Предвечную Энергию, Шакти, заключающую внутри себя начало и конец света. Можно — согласно более современной западной манере — увидеть в женщине внешнее выражение внутреннего излома мужчины: надевая на спину горб, она берет его боль

«Правда», режиссер Мелисса Шор

на себя. Но как бы интересен ни был замысел фильма, нельзя не заметить, что горб на актрисе сидит неловко, что кинематографические решения вторичны, что, наконец, экологическая ситуация в Лунной долине, послужившая импульсом для создания ленты, как-то отошла на задний план — акцент переведен на экологию авторского сознания.

Мольба и молитва

Право говорить от первого лица дебютантка Вероник Декро заслужила шестью годами преподавательской и исследовательской работы в Камбодже, в том самом лагере беженцев, где разворачивается действие ее фильма «Между тенью и светом, или Мольба детей на границе» (1993, Франция).

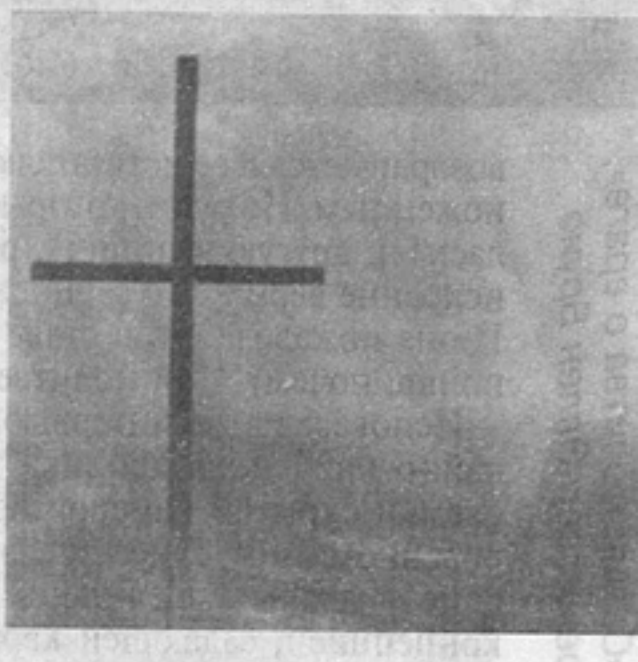
Ее анализ двадцатилетней кровавой драмы этой страны базируется на свидетельствах очевидцев. Французский миссионер, монах-буддист, бывший судья, посвятивший себя социальной работе, простые беженцы — у каждого человека в кадре примечательная биография, у каждого свои убеждения. Приехав с миротворческой миссией ООН, чтобы помочь детям залечивать душевные раны благодаря рисованию, после шести лет работы Вероник поставила под сомнение эффективность принятой международным сообществом политики в отношении беженцев. При всем несходстве идейных, религиозных, политических взглядов герои ее фильма сходятся в одном: порядок, установленный ООН в лагерях, калечит человеческую душу, приучает камбоджийцев к пассивной зависимости от других людей и стран. Человек превращается в заключенного, которого жизнь в резервации вполне удовлетворяет.

Главный аргумент автора — рисунки ее учеников, по которым ясно прослеживаются изменения в их психологии. С помощью мультипликации режиссер заставляет картинки ожить, внося поэтичный и трогательный мотив в документальное повествование. Мы видим, как дети все дальше уходят от реальности в мир сказки. Летающие слоны, волшебные драконы, исполняющие желания, — иллюзии занимают место утраченной надежды на возвращение домой.

Вероник Декро признается в фильме, что, развеяв собственные, характерные для западного человека, иллюзии, главный урок — урок любви к настоящей жизни — в Камбодже получила она сама, и лишь двоих учеников ей удалось также повернуть лицом к действительности. Это их волшебные герои, совершив небесное путешествие, спускаются на землю и начинают выполнять обычную деревенскую работу — чинят лодки, работают в поле.

«Богу, которого не может вместить ни одна религия» посвящена «...Мольба детей на границе».

Не видя выхода из лагерного прозябания, один молодой человек сам постригся в монахи прямо в резервации. Сам открыл буддийский храм. Теперь у него десятки учеников, которые считают, что их народ нуждается не в эфемерном порядке и помощи из-за границы, а в духовном импульсе, который дает практическая религия. Буддисты-реформаторы, после богослужения они идут работать, не боясь никакого труда, не ища для себя никакой выгоды.



Есть закономерность в том, что реализация общественно-политического идеала, отличного от того, что воплощен на Западе, требует от человека сегодня полного самоотречения, отказа от поиска земных благ, обращения к Богу. Героини фильма «Сатья: молитва о враге» (1993, США) приняли монашеский постриг, чтобы отдаться ненасильственной борьбе за независимость Тибета, отсутствие привязанности к семье помогает преодолеть страх смерти.

Спасаясь от китайцев, оккупировавших страну в 50-х годах и с тех пор планомерно искоренявших тибетский вариант буддизма, монахини бежали в Индию и нашли прибежище в Дхарамсале. Там режиссер Эллен Бруно и собрала их свидетельства.

Рассказы женщин раскрывают страшную, неизвестную правду об оккупации. Еще больше потрясает бесстрастность их лиц, как бы тяжелы ни были воспоминания.

Власти расстреляли их мирную демонстрацию. Выживших схватили, бросили в тюрьму, кого-то месяц держали в абсолютной темноте. Все прошли через самые изощренные физические пытки и пытки психологические, включавшие среди прочего принудительный просмотр фильмов специальной направленности; их убеждали, что безбрачие равносильно отказу от народа и родины. Одна девушка, изнасилованная солдатами, больше не надела монашеской одежды — чтобы не осквернить ее.

После пыток для монахини самое страшное — ненависть, овладевшая душой. Примечателен рассказ о выходе из этого состояния. Однажды она увидела, что зло, причиненное ей,

«Сатья: молитва о враге», режиссер Эллен Бруно

возвращается к ее истязателю многократно умноженным. Но руки, которые мучили ее, затем ласкали другую женщину, ребенка — человек искренне верил, что защищает своих близких. И она пожалела его и стала молиться о враге, поняв, почему этой молитве учил Будда.

Исповедальные интервью, уникальная, случайно найденная хроника тюремной пытки, съемки скрытой камерой во все еще оккупированном Тибете, поэтически снятые буддийские ритуалы объединены ясной авторской концепцией, задающей картине четкий монтажный ритм. В отличие от многих современных фильмов, как исключение на их фоне, «Сатья...» демонстрирует все достоинства «чистой» документалистики, достоверность которой не нарушена провокацией, а доверительность отношений автора с героями основана на взаимопонимании и общности взглядов.

Индивидуальную свободу, под лозунгом которой современная документалистика вторгается в «запретную зону», вынося на экран самые низменные человеческие страсти, впервые провозгласил великий Будда. Он отверг Веды, отказался от санскрита и не отвечал на вопрос о существовании Бога — потому что увидел в религии со всеми ее атрибутами средство порабощения человека. Но вместо всего этого он выдвинул принцип служения и оставил людям великое нравственное учение.

И мы можем спокойно оставаться атеистами, если будем руководствоваться нравственными принципами. Но они обязывают к соблюдению этических норм в отношениях с людьми — с героями, коллегами, зрителями.

Забвение этических норм неизменно приводит к деградации культуры. Человеку трудно вынести гнет собственной свободы от Бога. Через тысячу лет после смерти Будды падение нравов в принявшей буддизм Индии достигло предела, и общий упадок страны был преодолен лишь на новом духовном витке традиционной религии. Нечто подобное переживаем мы сегодня. Отстаивание человеком своего права на убийство и удовлетворение любых плотских позывов, конечно, можно назвать синдромом конца тысячелетия. Но наше время создаем мы — люди в кадре и режиссеры, сделавшие их героями своих лент, организаторы фестивалей, отобравшие именно эти фильмы, и критики, оценивающие их в прессе.

Девиз «Послание к человеку», на мой взгляд, обязывает к соблюдению жестких этических норм. И прежде всего — в отношениях со зрителем, к которому и обращено это кинематографическое послание, который и есть тот самый человек. И он по меньшей мере имеет право заранее знать, какого рода кино ждет его на фестивале в Санкт-Петербурге.

Специальные фестивали для любителей разного рода «запретных плодов» составляют неотъемлемую сторону жизни в современном цивилизованном мире. Но стоит ли под их вкус подстраивать единственный в России международный фестиваль неигрового кино? И чего ради исключать слово «неигровое» из его традиционного названия?

«Между тенью и светом, или Мольба детей на границе», режиссер Вероник Декро

В соединении «Сатьи...» с экранными монологами убийц, «...Мольбы детей на границе» с «Грязным фильмом» и «Просто сладеньким» видится этическая и эстетическая неразборчивость, оставляющая общее впечатление о всеядности фестиваля. А это плохое впечатление, потому что надежность, перспективность, образ любого фестиваля и отношение к нему определяются его своеобразием, его спецификой — всем тем, что делает его непохожим на другие и составляет его собственную традицию. Традиции чтут и хранят — на них держится культура.

Сергей Тримбач

Братья-разбойники

«Грачи» Константина Ершова вышли на экран в 83-м и были приняты восторженно многими критиками и киноманами. Обыкновенная публика, тогда еще ходившая в кинотеатры, отреагировала обыкновенно же: ну, детектив, но зачем-то разбавленный житейскими подробностями, психологией и прочей атрибутикой, этому жанру не свойственной. Но этим и отличается настоящее искусство — берет жанровую колодку и вкладывает в нее глубокое жизненное содержание. В «Грачах» был явный привкус новизны.

Тогда, в начале 80-х, стали очевидными перемены в жанре детективного фильма. Раньше тут повествовалось, как правило, о борьбе государства против кучки озлобленных людишек. Понятно, что во многих случаях произведения подобного рода заканчивались визгом схваченного и разоблаченного преступника: «Не-нави-жу!!» Ненавидел строй, его идеологию и моральные ценности — подразумевалось именно это, и именно в этом виделась главная причина того, что человек стал на неправедную стезю. Преступление трактовалось, в сущности, как борьба против политического режима, и очень часто просвещенная публика реагировала «с точностью до наоборот», сочувствуя герою-преступнику как революционеру.

Ершову подобная коллизия была неинтересна изначально. В сущности, во всех своих фильмах («Поздний ребенок», «Каждый вечер в одиннадцать», «Человек, которому везло», «Женщины шутят всерьез» и других) он рассказывал нам о роде, семье, о самых интимных струнах человеческих отношений. Причем делал это на материале городской жизни, что было как бы не очень привычно. Ведь мы прежде считали, что род — это нечто патриархальное, деревенское, в городе он ушел в подпочву, превратился в предмет археологических изысканий. Если так, то Ершов и был как бы археологом, отыскивающим в городских людях то, чего не увидишь на поверхности.

В «Грачах», на мой взгляд, очень точно диагностируется ощущение внешнего и внутреннего мира начала 80-х. Режим расплылся в идеологическом тумане, перестал существовать как что-то определенное. С ним вместе, однако, ухнули в небытие и общие моральные скрепы, худо-бедно соединявшие людей. Что же осталось? А род и остался, вместе с родо-племенным сознанием: мир поделен на кланы, семейные и прочие, которые строятся по принципу лично-интимной преданности, близости крови. Грачи и образуют такой клан. Братья Виктор (Л.Филатов) и Александр (Я.Гаврилюк), их родственник Осадчий (В.Шаповалов) — цельная замкнутая система, живущая по своим, автономным законам.

«Грачи»
Автор сценария Р.Фаталиев при участии К.Ершова. Режиссер К.Ершов. Оператор А.Яновский. Художник Э.Шейнин. Композитор В.Сильвестров. Киностудия им. А.Довженко. 1983.

Александр, Шура, младший брат в исполнении Гаврилюка — человек слабый, совсем слабый. Мягко очерченное, почти бабье лицо, нескладная вихляющая походка. Тем не менее старший, Виктор, не оставляет надежд переделать его на свой лад, не замечая, что природа людей — упрямая вещь и изменить ее практически невозможно.

На что же полагается Виктор? На силу воспоминаний, на братство, состоявшееся в детстве. Родство, однажды связавшее людей, не должно, не может исчезнуть — в своих фильмах Ершов постоянно напоминает об этом. Виктор и Шурка — братья, и для них сия истина свята и неизбывна. Но вот парадокс, в который упирается автор и его герои: природные узы в итоге ломают само естество героя. Шурка не может освободиться от этого плена, ибо чувствует своего брата как частицу самого себя, и вместе с тем все совершаемое Виктором для него непереносимо. Он лишен возможности выбирать — еще и потому, что ему неведомы ценности и нормы другого, высшего порядка, он утоплен в этом этаже жизни, и ему уже не подняться выше.

Быть может, прямая антитеза Шурке — судья в исполнении А.Петренко. Хотя, казалось бы, тоже слабак — из породы интеллигентских чудиков. Вся размягченная, неторопливая пластика персонажа располагает к выводу о том, что перед нами привычный тип человека, слишком погруженного в себя, и потому не стыкующийся с внешним миром и его сложными обстоятельствами. Но вот же — стыкуется. Наверное, потому, что не замурован в самого себя, не боится и не стыдится природы своей. Его вопросы подсудимым никак не нацелены на то, чтобы поймать какой-нибудь логический сбой в показаниях, логика их поступков ему как раз ясна. Неясен исток, природа вещей — из чего слепилось?

Камера Александра Яновского подсказывает, из чего. Из воздуха, из атмосферы. Вот люди обедают, просто обедают, а в это время совершается причудливое движение человеческих душ. Непонятно только, отчего не всякая природа хороша, что-то там такое, внутри человека, накапливается и отливается в итоге, чего и быть вроде бы не должно. Самоотверженная любовь братьев — уж чего лучше, но вот почти немотивированное убийство, когда звериный инстинкт главнее простого человеческого чувства.

После был у Ершова сценарий «Обвиняется свадьба», конструкция его — еще более жесткая. Люди здесь слепились в один свадебный ком, в одно карнавальное праздничное тело, и вдруг оно изрыгнуло гной, блевотину, то, во что верить не хочется. Братья и сестры, родичи, близкие друзья — с чего это они обратились в стадо бессмысленное? Никакой поэтизации, никакой розоватой подсветки... Каждый в отдельности вроде бы и ничего себе, изначально в нем есть и доброе, и светлое, и вечное, а вместе... Что-то сломалось в механизме родообразования, или же в нем этот дефект и заключен?

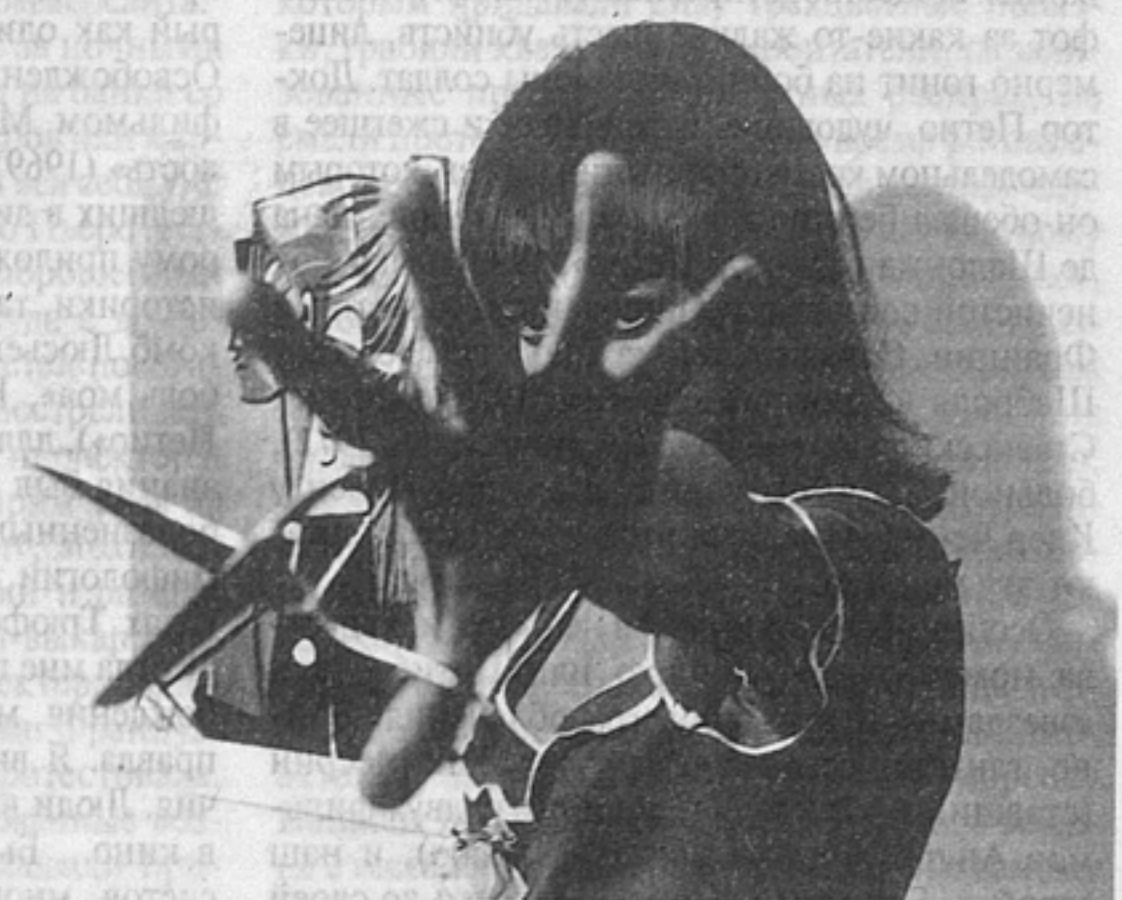
Наверное, Ершов ответил бы на эти вопросы, но фильм ему не суждено было поставить — догнала смерть. Может, потому и догнала, что слишком уж глубинные вопросы задавал он природе, подозревая ее в том, что нет у нее религии, нет духовной основы, которая спасала бы от звероподобных поступков. Человек — испорченная природа, все лучшее в ней он отчего-то превращает в продукт совсем другого качества. Не всегда и не во всем, конечно, но речь не о том.

В кино на деревенском материале в подобных сюжетах гораздо чаще приходили к выводам куда более оптимистичным. Что сие значит? То ли и вправду так: городская цивилизация ухудшает природу, в том числе и человеческую? Во всяком случае, напомню, что в шестидесятые те, кто работал на традиционном материале украинского села, обращались и к городу — наверняка не случайно. Было желание исследовать весь материал, в комплексе, под данным углом зрения. Но Параджанова остановили на «Киевских фресках», Осыке не удался «Дед левого крайнего», а Юрию Ильенко — «Мечтать и жить». И начальство препятствовало, да и материал не давался никак.

А вот у Ершова получилось. Фильм «Грачи», последний фильм режиссера, — легкий, изящный, хорошо снятый и сыгранный, и вместе с тем наполненный очень сложными и мучительными вопросами о нас самих. Время начало ломаться, опоры рушились, и даже в детективном сюжете проблескивало нечто более общее, фундаментальное. Режиссеру хватило и мастерства, и артистизма не замучить, не занудить и не спрямить рассказываемую историю, и даже теперь, через десятилетие, картина смотрится на одном дыхании, вызывая мысли, от которых нам не уйти еще долгие годы.

Михаил Трофименков

Подлинная история Пьера Лутреля по прозвищу Безумный Пьеро



Слова «Безумный Пьеро» вызывают у знатоков кинематографа только одну ассоциацию: парижская премьера 1965 года, наутро — восторженная статья Луи Арагона в «Леттр франсэз», где он провозгласил новый фильм Годара синонимом современной красоты. Измазанное красным и синим лицо Бельмондо перед тем, как он обмотает голову динамитными шашками и поднесет огонь к фитилю. Анна Карина, блуждающая по мелководью: «Что я могу поделать? Я не знаю, что мне делать...» Она же, закалывающая ножницами гангстера-азиата. Любовники, разыгрывающие перед туристами сценки вьетнамской войны в духе «Агитпропа». Безусловный шедевр Годара. По мнению многих критиков, лучший его фильм. Образец использования цвета в современном киноискусстве. Лучшие роли Бельмондо и Карины. Каталог киножанров: бурлеск, мюзикл, авантюрный фильм о южных морях, левоэкстремистская листовка, «черный» фильм.

Ах да, в основе фильма, если верить титрам, лежал роман популярного автора «черной серии» Лайонела Уайта. Но всякий, кто знаком с творческим методом «новой волны», понимает, что ссылка на англосаксонского детективщика — не более чем объяснение в любви дешевому жанру, вдохновлявшему и Годара, и Трюффо, и Шаброля, и Маля, а позже — Фассбиндера и Вендерса. Фирменный знак, отсылка к обязательным для жанра мотивам бегства адских любовников, заговора, предательства, двойной игры.

Можно задуматься над названием и вспомнить о традициях «комедиа дель арте». Искусство XX века, особенно его первой половины, щедро эксплуатировало маски Пьеро, Арлекина и Коломбины.

Вот и все. Но наша история только начинается. Потому что для послевоенных французов имя Безумного Пьеро было хорошо знакомо, хотя Жан-Люк Годар в конце сороковых годов еще не брал в руки камеру и помышлял о карьере романиста. Это имя чуть ли не ежедневно появлялось на страницах газет. И Годар, выбирая название, безусловно, ориентировался на это знание. Безумный Пьеро — реальный персонаж. Его настоящее имя — Пьер Лутрель. Профессиональный убийца, налетчик, провокатор, шпион. Агент гестапо и герой Сопротивления. Сутенер, садист, алкоголик, национальный герой Франции.

«Безумный Пьеро» («Pierrot le fou»)
По роману Лайонела Уайта. Автор сценария и режиссер Жан-Люк Годар. Оператор Рауль Кутар. Художник Поль Жюфруа. Композитор Анри Дюамель. В ролях: Жан-Поль Бельмондо, Анна Карина, Дик Сандерс, Раймонда Девос. «Гомон продюксьон», Франция. 1965.

Французский кинематограф традиционно обращается к нашумевшим уголовным делам как общественно-политическим символам. «Банда Бонно», анархиста по убеждениям и вульгарного уголовника в жизни, в фильме Филиппа Фурастье (1968) — предупреждение о грядущем террористическом тупике радикального движения. История многоженца-убийцы Ландрю у Клода Шаброля («Ландрю», 1963) монтируется с хроникой первой (Великой, как принято называть ее во Франции) мировой войны: общество, отправившее Ландрю на эшафот за какие-то жалкие шесть убийств, лицемерно гонит на бойню миллионы солдат. Доктор Петио, чудовище, отравившее и сжегшее в самодельном крематории сотни евреев, которым он обещал бегство в Испанию, для Кристиана де Шалонжа («Доктор Петио», 1990) — символ нечистой совести оккупированной нацистами Франции. Отравительница Виолетта Нозьер у Шаброля («Виолетта Нозьер», 1978), аферист Стависский у Алена Рене («Стависский», 1972), больной СПИДом убийца старушек Полен у Клер Дени («Мне не спится», 1994) продолжают эту галерею.

Особое место занимают в ней «враги общества номер один». Ландрю или Петио стали «звездами» только после разоблачения. Бонно, гангстер семидесятых годов Жак Месрин (ставший в 1983 году героем сразу двух фильмов Андре Женовеса и Эрве Палю), и наш герой — Безумный Пьеро — задолго до своей гибели превратились из персонажей полицейской хроники в «звезд» масс-медиа.

Поверив в свой порядковый номер и способность вести в одиночку войну против всех, они усвоили повадки кинозвезд и погибли. Их истории — часть культурной мифологии XX века.

В предвоенные годы (Лутрель родился в 1918 году) он еще не тянет на персонажа Годара. В лучшем случае — второстепенный злодей «поэтического реализма», вроде Пьера Брассера из «Набережной туманов», всаживающего из-за угла несколько пуль в благородного дезертира Габена. Его зовут еще не Безумным, нелепо — Чемоданом. Южные портовые города, сутенерство по мелочам, работа барменом в ночных кафе, кражи, двухмесячная отсидка. И — неотъемлемая деталь мифологии «поэтического реализма» («Бандера» и т.п.) — принудительная служба в «африканских батальонах», колониальных частях, предназначенных не для войны, а для перевоспитания преступников. Оттуда «исправившиеся» выходили или ногами вперед, не выдержав садистских порядков, или — зверями. Пьеро вышел полубезумным хищником-сомнамбулой. В начале оккупации он со своей подругой Маринетт Шадефо (Марианна Ренуар из фильма Годара?) заправляет отелем-баром в центре Парижа, на авеню Фош. Война приносит ему новое прозвище — Автомобиль. И тут мы оказываемся на три года уже во Вселенной не Марселя Карне или Жюльена Дювивье, а, скорее, Мельвиля («Армия теней») или Лоузи («Месье Кляйн»).

Оккупация Франции имеет мало общего с героической легендой, созданной голлистской пропагандой — о французском народе, который как один человек сопротивлялся и ждал Освобождения. Крушение легенды отмечено фильмом Марселя Офюльса «Печаль и жалость» (1969) — о французах, добровольно пошедших в дивизии СС. Крах легенды, к которому приложили руку как профессиональные историки, так и режиссеры (Луи Маль — «Лакомб Люсьен», Ален Рене — «Хиросима, любовь моя», Кристиан де Шалонж — «Доктор Петио»), для французского национального сознания был не менее неизбежным и не менее болезненным, чем падение коммунистической мифологии для «совка». Еще в шестидесятых годах Трюффо сказал в одном из интервью: «Когда мне говорят, что Франция ждала Освобождения, мне искренне кажется, что это неправда. Я видел вокруг себя много безразличия. Люди выходили по вечерам, шли в театр, в кино... Были и кровь, выстрелы, сведение счетов, много любовных историй. Немецкие женщины в черных чулках... Существует сексуальный аспект оккупации, о котором никто никогда не говорит». Танцевали все, стреляли все. Начинающие экзистенциалисты тайком слушали запрещенный джаз в подвальчиках Сен-Жермен-де-Пре. Немецкие дипломаты, посол Абец, Герхард Геллер, выдающийся писатель и офицер вермахта Эрнст фон Юнгер брезгливо вздрагивали от антисемитских выходок полубезумного писателя Селина. Гораздо уютнее они чувствовали себя в артистических салонах Жана Кокто, Саша Гитри или Арлетти. Первоклассные французские художники отправлялись с дружественными визитами к немецким коллегам. Ученик Майоля Арно Бреккер вдохновенно демонстрировал фюреру достопримечательности Парижа. Расцветал французский кинематограф. Между тем незаметно исчезали евреи, расстреливали заложников, а черные «ситроены» гестапо было не отличить от черных автомобилей банды Безумного Пьеро.

Странная это была банда — одно из полутора десятков полулегальных формирований, которым гестапо перепоручало слишком уж грязь-

ную работу: тайные похищения, исчезновения без следа. В них вербовались заключенные, многие из которых были обречены на пожизненное пребывание во французских тюрьмах — по мановению волшебной палочки они были не просто освобождены, но и получили гарантии полной безнаказанности. Выполняя поручения гестапо, иногда устраивая между собой зрелищные и кровавые разборки, они могли контролировать «черный рынок», грабить, а иногда позволяли себе за хороший выкуп «упустить» богатого еврейского коммерсанта.

Безнаказанность развратила их: за ночными махинациями последовали налеты на банки со стрельбой в духе чикагских гангстеров или марсельских «борсалино». Громче всех вел себя уже заслуживший прозвище Безумного Пьеро Лутрель. В один прекрасный вечер, выброшенный из бара «Чаплин», он вернулся туда с друзьями, обыскал выстроенных вдоль стен посетителей и принялся методично расстреливать бутылки на полках. Полицейский инспектор и тайный агент подполья Рикордо примчался на выстрелы. Он был связан, избит, похищен Безумным. Изрешеченного пулями и раздавленного машиной, но живого (он выкарабкается и проживет много лет) инспектора подобрала на ночной улице проститутка. Французская полиция громогласно протестовала, немецкие военные власти, обрадованные возможностью ущучить гестапо, требовали примерного наказания бандитов. Чем кончилась бы история, неизвестно — Безумный Пьеро исчез из Парижа, чтобы воскреснуть в южном городе Тулузе под именем лейтенанта д'Эрикура, бесстрашного бойца Сопротивления.

Освобождение, как и Сопротивление, — еще одна легенда французской официальной истории. Тех, кто примкнул к нему задним числом, презрительно называют «бойцами двадцать пятого часа». Но их патриотическое хвастовство — ничто по сравнению с реальными подвигами «бойцов двадцать третьего часа», уголовников и авантюристов, примкнувших к подполью уже после высадки союзников в Нормандии. Подполье слишком нуждалось в храбрых и опытных стрелках, чтобы интересоваться их прошлым. Вышедшие из лесов «маки», ошалевшие мужики с автоматами, пользовались всеобщим хаосом для сведения счетов с деревенскими соседями, еще не разоруженные коммунистические отряды — с классовыми врагами. Доказавший свое мужество (он застрелил немецкого офицера в самом центре города, потом отличился в уличных боях) лейтенант д'Эрикур командует «чистками» в Тулузе. Между прочим, в те же дни в парижских казармах Рейи под именем капитана Валери расстреливает коллаборационистов другой преступник, маньяк и член компартии доктор Петио. Актер Марк Дельниц вспоминал в мемуарах «Праздник в Сен-Жермен-де-Пре»: «Париж плохо пользовался обретенной свободой. Пробил час сведения счетов. Было, конечно, проще выставить напоказ несчастную обритую девушку, чем атаковать танк. Никто не трудился проверять информацию. Бандиты, которым придавали силу трехцветные повязки, грабили квартиры, а их обитатели, парализованные призраком бессудных расправ, не смели протестовать. Наступило время рогоносцев, поссорившихся соседей, обиженных служащих... Было достаточно подать знак одному из многочисленных «комитетов по очищению», которым только и хотелось устроить себе праздник». Биограф знаменитых преступников, сам в прошлом партизан и уголовник, Альфонс Будар добавляет живописную деталь: «Бывало, что за работу в немецкой полиции расстреливали людей, награжденных медалью Сопротивления». В пылу чисток запретили фильм Клузо «Ворон», арестовали жившую с немецким офицером Арлетти, Саша Гитри, живописца Мориса де Вламинка. В лагере оказалась и киноактриса, звезда «Жены булочника» Марселя Паньоля Жинетт Леклерк, обвиненная в романе с гестаповцем Пьером Лутрелем. Но самому Пьеро никто не напоминает о его прошлом. Он не просто пользуется «чистками», чтобы предаваться любимому промыслу: рэкету, похищениям, пыткам. Он осмеливается пускать в ход оружие в самом центре Марселя. Когда в баре «Багатель» некто Дегац громко обращается к нему: «Я тебя знаю... ты работал на авеню Фош», — Лутрель спокойно предлагает ему выйти, чтобы прояснить недоразумение, и расстреливает его во вращающихся дверях...

И тогда-то исчезает лейтенант д'Эрикур, и Безумный Пьеро окончательно, на отведенные ему судьбой полтора года, становится потенциальным персонажем Годара.

Годару начала шестидесятых годов подлинная история Пьеро давала богатый материал для размышлений на преследовавшую его тему соотношения морали, политики и вульгарной уголовщины. Он позаимствовал для фильма не столько конкретные обстоятельства преступлений Лутреля, сколько окружавшую их атмосферу интриг, подкупа, использования службами порядка уголовных методов. Намеки на мир секретных служб рассыпаны по фильму. Невнятная история о торговле оружием — источ-

ник всех несчастий героев. Марианна Ренуар (Анна Карина) явно ведет двойную игру. Надпись «Оазис» скадрирована так, что три первые буквы складываются в аббревиатуру «ОАС». Пьеро пытают в сцене, пародирующей знаменитый эпизод из «Маленького солдата» (1960). А в самом «Солдате» мелькает тень послевоенных чисток. Расстрелянный отец главного героя был другом Дрие Ла Рошеля, известного писателя-фашиста, покончившего с собой в 1945 году после безуспешных попыток его друга, самого Андре Мальро, спасти его, спрятав под фальшивым именем в действующей армии. И если цитату из книги искусствоведа Эли Фора о Веласкесе, которой зачитывается в начале фильма Пьеро, обычно трактуют как самоотождествление Годара с живописцем (поскольку оба они «пишут пространство между людьми»), то стоит обратить внимание на вторую ее половину: «Мир Веласкеса был грустен: заговоры, ложь, аутодафе». Это относится не столько к Испании XVII века, сколько к послевоенной Франции, в которой начиналась новая карьера Пьера Лутреля.

В конце войны он становится агентом Генеральной дирекции исследований и информации, секретнейшей службы голлистов. В начале 1945 года Пьеро командирован во франкистскую Испанию «разобраться со Школьниковым». Коммерсант Михаил Школьников не только избежал отправки в Освенцим, но и сколотил состояние на «черном рынке», скупал дома в Париже и отели на Лазурном берегу. Говорят, что в парижском особняке он принимал самого рейхсфюрера Гиммлера. 17 июня 1945 года его обугленный труп обнаружен в сожженном автомобиле под Бургосом, а Пьеро с чувством выполненного долга возвращается на родину. Предатель наказан, и, быть может, спасены те «герои» Сопротивления, чьи имена он назвал бы, предстань он перед судом.

Почему Пьеро расстался с таким надежным нанимателем, как государство, неизвестно, но с конца 1945 года он уходит в подполье. Журналисты прозвали его банду «бандой на передних ведущих колесах» — за пристрастие к «ситроенам». В банду вошли и бывшие гестаповцы, и бывшие партизаны, и бывшие легионеры, и бывшие узники лагерей, и просто «честные» уголовники. Налеты на банки, бронированные фургоны и почтовые отделения следовали один за другим в неслыханном, невозможном, бессмысленном ритме: 7 февраля, 10 февраля, 4 марта, 14 марта, 25 мая, 1 июня, 8 июня — и так на протяжении года. Минимальный улов (по вине пьяного Пьеро, не вовремя открывшего стрельбу) составил семьсот тысяч франков, максимальный (налет на почту в Ницце, куда Пьеро с сообщником проникли под видом маляров) — тридцать три миллиона. Средний улов — от полутора до девяти миллионов. Все ускоряющийся ритм ограблений и судьба награбленного до сих пор не нашли достойного объяснения. Сколько бы ни тратили налетчики на автомобили и проституток, сколько бы ни тратил на выпивку сам Пьеро, любивший шикарным жестом угощать всех посетителей бара, как бы часто ни менял этот двадцативосьмилетний денди пальто из верблюжьей шерсти и модные ботинки на тройной подошве — все равно выручка была столь умопомрачительна, что обеспечила бы гангстерам безбедное существование на десятилетия. Но только изредка они позволяли себе короткие передышки где-нибудь в глубинке или на берегу моря, где, как честные граждане, проводили вечера за игрой в шары с местными жандармами.

Этой «одиссее» есть два объяснения. Первое из них устроило бы Годара. Альфонс Будар резонно отмечает, что Пьеро вел себя, скорее, как политический террорист, чем как алчный налетчик. Не выполнял ли он чей-то «социальный заказ»? Не уходила ли львиная доля добычи на финансирование некоей политической партии? Другое объяснение — в духе американской «черной» серии. Пьеро — лунатик, циклотемик, одинокий волк, романтик-самоубийца, двойник «самурая» Алена Делона из фильма Мельвиля. Постоянно пребывая в белой горячке, он утратил чувство реальности, не может остановиться в бегстве навстречу смерти. Его возбуждает интерес газетчиков, он не может надолго лишить себя всеобщего внимания, лечь на дно. Вместе с тем он догадывается, что обречен: не только полиция, но и уголовный мир возмущен, напуган его безрассудством. Но до поры до времени Пьеро все сходит с рук. Укрывшись в надежном месте, зная, что округ блокирован полицией, он в открытую отправляется в людный бар: на «хазе» навалом американских сигарет, но Пьеро курит только «Голуаз блё». Задержанный, он бежит из комиссариата, вырвав у полицейского автомат, а потом, как невинный прохожий, активно организует погоню за самим собой. Офицеры французской полиции все больше напоминают комиссара Жюва или «жандарма из Сен-Тропеза» — Луи де Фюнеса. Чего стоит хотя бы ночная осада ресторана, в котором гуляли сообщники Пьеро! Для начала полицейская засада рассекретила себя бессмысленной пальбой: им казалось, что вышедший из ресторана по-

писать пьяница достает револьвер. Уверенные в триумфе, французы пригласили полюбоваться на сражение американских военных полицейских, а те хохотали и сравнивали происходящее с бурлесками Мак Сеннета. Комиссар сначала позировал, взгромоздившись на капот автомобиля, потом свалился с крыши соседнего дома и едва не сломал ногу. Застигнутые врасплох посетители ресторана попрятались под столиками, но кто-то из них принял осаждающих за бандитов и успел вызвать по телефону местных жандармов. Самые большие потери в ту ночь полицейские и жандармы понесли во взаимных перестрелках. Как водится, в решающий момент сломался пулемет. Благополучно развлекавшийся за много километров от места действия Пьеро прорвался на автомобиле через полицейское оцепление. Подкатив к ресторану, одной рукой держась за руль, а другой — отстреливаясь из автомата, он сумел вывезти из-под огня всех своих соратников. Полиция осталась ни с чем.

Судьба Лутреля вновь, при странных обстоятельствах, пересеклась с миром кино, точнее, с двадцатисемилетней Мартин Кароль, к тому времени известной не столько громкими ролями, сколько громкими романами и зрелищными попытками суицида (в 1967 году очередная из них, кажется, увенчается успехом). По версии самой актрисы, она была похищена из парижского ресторана влюбившимся в нее с первого взгляда Пьеро, а затем, без всяких объяснений, даже не изнасилованную, он высадил ее из машины. Но следующий день она якобы получила огромную корзину красных роз с извинениями от Безумного Пьеро. По другой версии, все прозаичнее: две скандальные «звезды» легко нашли общий язык и, пока не надоели друг другу, были любовниками.

Полиция, конечно, так и не добралась до Пьеро. Последние дни его жизни в ноябре 1946 года во всех изложениях кажутся неправдоподобными. Налет на жалкий ювелирный магазин: неужели только потому, что Пьеро пообещал Маринетт в подарок выставленное на витрине ожерелье? Дрожащие руки пьяного Пьеро, когда он пытается зарядить револьвер. Обед с устрицами. Хладнокровное убийство ювелира и бегство ни с чем. И уже в машине — случайный выстрел, прозвучавший, когда Пьеро прятал револьвер за пояс. Агония в госпитале под чужим именем. Похищение умирающего Пьеро из больничной палаты. Тайные похороны на острове. Обезумевшая Маринетт обвиняет гангстеров в том, что они убили Пьеро. На его могиле она то ли кончает с собой, то ли ее убивают выстрелами в затылок как агента секретной службы. Эта двойная смерть в фильме Годара рифмуется с самоубийством Пьеро на могиле убитой Марианны Ренуар. Все это настолько неправдоподобно, что могло происходить только в кино, но никак не в реальности...

От эпопеи полувековой давности остались два слова, которые Годар вынес в название своего лучшего фильма. Может быть, он и не помнил о подлинной истории Пьера Лутреля. Может быть, ему просто нравилась музыка, скрытая в этих словах: «Безумный Пьеро». Помните: измазанное красным и синим лицо Бельмондо?..

Мишель Фуко

Надзирать и наказывать

Фрагменты из книги

Мишель Фуко (1926—1984) — выдающийся французский мыслитель, получивший широкую известность на Западе в 60 — 80-х годах с выходом в свет его фундаментальных исследований: «Сумасшествие и неразумие. История сумасшествия в классический век» (1961), «Слова и вещи» (1966), «Археология знания» (1969), «Надзирать и наказывать» (1975), «Воля к знанию» (1976). Фуко определял область своих исследовательских интересов как ***археологию познания****. Какие процессы вызвали преобразования западноевропейской культуры на рубеже Нового времени, почему она стала именно такой, какой сегодня является, культурой, исполненной послушания, рациональных форм господства, полезности и расчета?* ***Кто мы****, что и как сделало нас такими? — вот вопросы Фуко. Собственно, археологический поиск предпринимается им для того, чтобы показать, как на протяжении XVII — XIX столетий складывался новый образ человека, какие социально-психологические идентификации были необходимы для его закрепления в культуре. Почему, говоря о европейском человеке, мы вольно или невольно апеллируем к тому, что он обладает «сознанием», «Эго», «индивидуальностью» и т.п., но не задаемся вопросом о том, куда исчезло знание о тех глобальных телесных практиках, без которых совершенно невозможно понять становление европейского индивида и особенно тот психологический опыт, надолго определивший собой смысл субъективного, рационального, властного видения мира?*

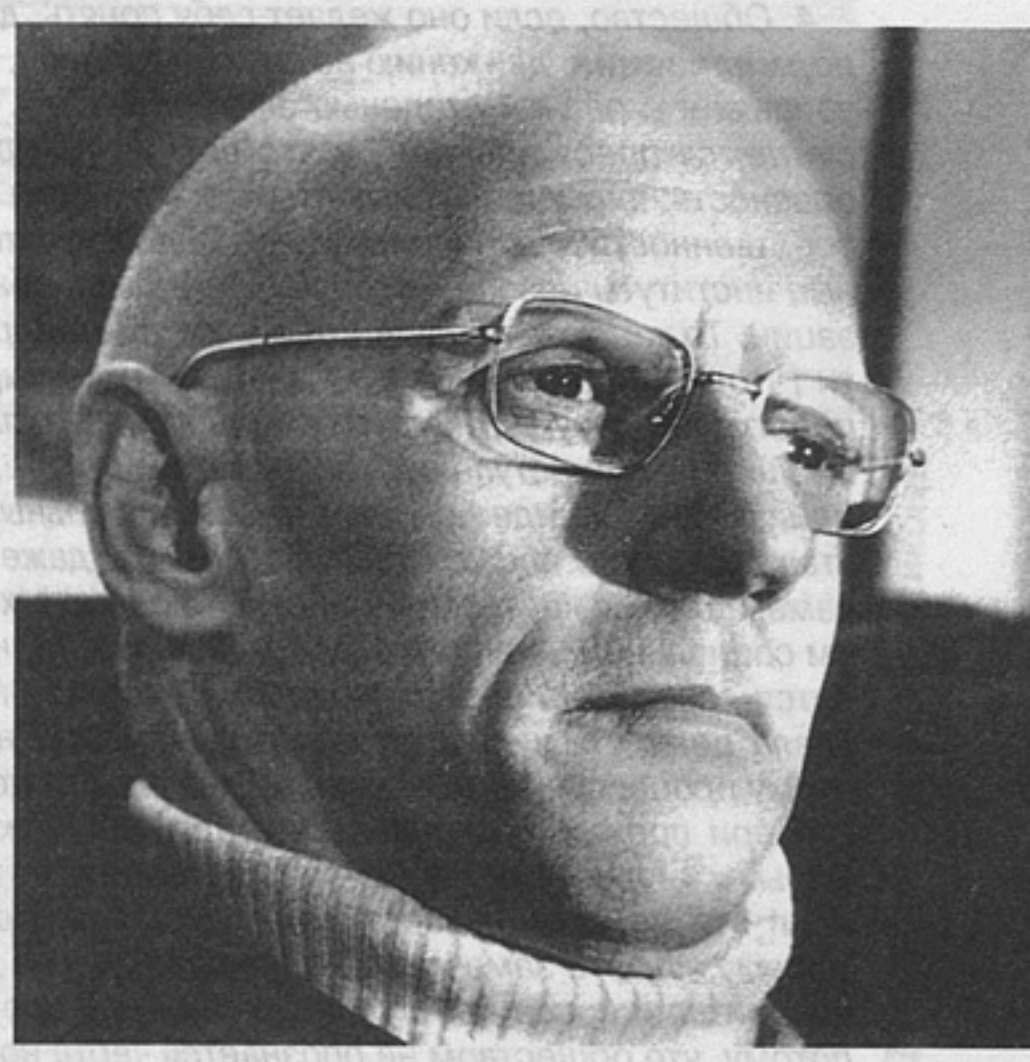
Эта книга запоздала и все же приходит к русскому читателю как нельзя вовремя. Идеи и вопросы Фуко, его блистательная аналитика и провокативный стиль письма, я надеюсь, смогут вызвать ответную реакцию мысли. Ведь и нам так же необходимо ответить на вопрос: кто мы? И подчас, когда читаешь Фуко, кажется, что описываемые им процессы становления пенитарной системы западных обществ могут быть легко прослежены и в истории России. Меня, например, эта легкость узнавания побуждает к осторожности — в обилии сходных черт можно потерять существенные различия. Вероятно, прежде чем решаться на рискованные параллели и проекции, следует продумать то, что ***действительно*** *говорит Фуко, понять сначала его мысль, а только потом историю, которую он рассказывает. Вот несколько примеров.*

1. В истории России не было почти двухвекового развития идей ***дисциплинарного*** *разума, их постепенного, но достаточно быстрого внедрения в различные сферы социальной и политической жизни. Прямо-таки с мастерством романиста Фуко демонстрирует нам переход западного общества от средневековых техник наказания с их жестокостью и церемониальной пышностью, от этого театра боли, мук и крови к* ***дисциплинарным пространствам****, в оптическом режиме которых функционируют современные формы и типы власти. Я говорю об «оптическом режиме», имея в виду конкретную физику световых трансформаций процедур наказания: старая власть покоившаяся на воле суверена, стремилась быть видимой, быть «на свету», этим-то она и ужасала, в то время как преступник и его преступление были погружены во тьму (и лишь на краткое время казни он извлекался на свет, чтобы обнародовать свое преступление, подвергнуться пытке и быть разорванным на куски); другая, дисциплинарная власть, как только зарождается, тут же уходит в тень, становится невидимой, анонимной, но проникающей повсюду; чтобы исполнялась, она вовсе не нуждается в ритуалах устрашения: «невидимая, но видит». Заключенный — теперь уже не житель крепостных подземелий, его не спутаешь с монахом, принявшим обет, он — объект познания и в качестве объекта должен всегда находиться «на свету», под неустанным контролем и надзором. Другими словами, эффективность новой власти наказывать — в ее способности делать видимым невидимое (порок, непослушание, болезнь, преступление или безумие). Как известно, видеть* ***вообще*** *нельзя: видят* ***через посредство****, в чем-то. Новое видение преступления рождается одновременно с оптической интерпретацией пространства. Так дис-*

Полностью русский перевод книги М.Фуко (F o u c a u l t Michel. Surveiller et punir. Gallimard, 1975) будет напечатан издательством «Ad Marginem».

циплинарный разум обретает вполне конкретные, физические, оптико-механические формы, и они находят свое выражение в проекте новой тюрьмы — паноптиконе И.Бентама.

Здесь мы подходим к нервному узлу в аргументации Фуко. Конечно, этот проект — дисциплинарная утопия, но с весьма необычной судьбой: ее основные принципы и технические элементы были приняты на вооружение различными дисциплинарными институтами (школой, казармой, госпиталем, психолечебницей, фабрикой), да и были бы невозможны без нее. Проект государства-тюрьмы, архитектурная утопия Бентама дала фактически жизнь новой тюрьме, современной. Однако было бы явной ошибкой усматривать в паноптическом принципе определяющее качество новой власти наказывать. Да, эта власть использует световые, оптические эффекты (и не только их), не они ее определяют; эта власть так же незряча, как и стара. Дисциплинарный разум не соответствует некоему Субъекту, паноптическому, всевидящему и всезнающему (он даже не надзиратель, наблюдающий в камерный глазок). Эффективность дисциплинарного пространства в том, что оно способно самым неожиданным образом модулировать положение тел, их силы во времени и пространстве, чтобы достичь единого полезного результата. В этом отношении оно не имеет какой-то изначально определенной стратегии действия, и в создании собственной экономии жизни она действует так, чтобы никакие образования человеческих единиц, тел и сил не могли быть свободны от дисциплинарных ***захватов*** *(тело солдата должно выполнять команды, ученика — учиться, рабочего — производить, преступника — подвергаться заключению и исправлению, заразного больного — отделяться от здоровых и т.п.), и эти захваты действуют* ***поперечно****, а это значит, что набор дисциплинарных техник почти с равной силой пересекает пути развития уже сложившихся социальных институтов, непрерывно вовлекая их в общую стратегию власти, присущей данному обществу. Действие власти спонтанно, «ситуативно», непрерываемо, власть эта имманентна сфере собственного проявления. Быть может, только теперь понятен изобличающий пафос книги Фуко, его страх перед непостижимостью власти, возможно, не меньший, чем тот, который владел Кафкой, когда он писал свой «Процесс».*



2. Влияние Кафки очевидно и в стиле описания Фуко дисциплинарных пространств и техник. Повсюду, достаточно только присмотреться, когда читаешь, на вас движутся какие-то странные технические устройства: решетки, реле, усилители, переключатели, сети, — маленькие и большие дисциплинарные машины. И автору «Надзирать и наказывать» явно доставляет удовольствие погружать нас в этот странный мир властных микроорганизмов и машин.

3. Следующий пример. Принято считать, что тюрьма в наиболее обнаженной форме представляет нам пороки общества, «вечные пороки». Вопрос Фуко звучал бы так, если бы мы его поставили ***прямо,*** *по-диаматовски: что первично — тюрьма или общество без тюрьмы? Первична тюрьма, — этот ответ верен. Во всяком случае, Фуко пытается мыслить тюрьму не в ее терминах, когда постоянно стремится отыскать хрупкую, уклончивую, скользящую во времени черту, что отделяет* ***преступление*** *от* ***нормы****, от предписанной, нормативной и потому социально одобряемой практики поведения. Каждая подвижка черты в ту или иную сторону меняет сложившуюся топографию нормы. Фуко интерпретирует тюрьму не столько как институт необходимого насилия, выведенный за пределы общества, о котором стараются поменьше говорить, а часто забывают вовсе, сколько как некий социальный феномен, не претендующий на общество, исходя из разнообразных дисциплинарных техник. Странное движение дисциплинарных эффектов: когда они «сначала» захватывают отдельные институты, даже достаточно удаленные от тюремных практик познания, экспериментации, воспитания, а затем сама тюрьма оказывается под давлением ею порожденных практик, получивших иное выражение в гуманистических идеях, лозунгах и*

ценностях. Тюрьма серией дисциплинарных «захватов» делает себя естественным и отнюдь не паразитарным отростком социальной системы, да и сама социальная система крайне нуждается в тюрьме, ибо ее влияние на общество заметно по смещению черты нормализации. Продолжая чтение, можно заметить, что тюремный дискурс, используемый Фуко, напрочь лишен каких-либо отсылок к отдельному, правоспособному субъекту, его представлениям о личной свободе, достоинстве, морали как если бы этот субъект был невозможен ***в принципе****. Постоянно, с той или иной силой, утверждается мысль, что* ***реальная*** *идентичность — опознание субъектом самого себя в качестве субъекта — не может определяться личностью, которая грезит, воображает, страдает, но именно там, где она не в силах повлиять никаким образом на сам процесс идентификации (нормализации).*

4. Общество, если оно желает себя понять, должно быть внимательным к смещению ***черты нормализации****, движению ее сложной кривой, так как она пересекает общество на различных уровнях и с разной степенью эффективности. Каков режим нормы в настоящее время? Что считается преступлением, а что нет, какие преступления представляют собой наибольшую опасность: злостное хулиганство со всеми его тяжкими последствиями, преступления против собственности или, например, необычайная активность российских «киллеров»? Государственные институты безопасности не всегда способны опознать эту смещающуюся черту нормализации. То же заказное убийство может интерпретироваться как преступление против личности (что очевидно), но и в то же время как выражение экономического интереса отдельных преступных структур и групп. «Киллер» выступает чем-то вроде орудия нормализации:* ***нормально****, что преступники убивают друг друга... И черта смещается:* ***нормально*** *убивать людей, если речь идет о реализации глобальных экономических интересов. Подобная норма утверждается в общественном сознании (даже если все признают ее ненормальность). Фуко замечает демократизацию тюрьмы в западных обществах, которая определяется повышением социальной ценности отдельной личности, но и не только этим: тюрьма постепенно становится лабораторией исправления и воспитания. В России послеперестроечной эпохи резко упала ценность человеческой жизни (можно назвать множество причин, способствовавших этому процессу), но это вовсе не значит, что ценность человеческой жизни была более высокой при прежнем, тоталитарном режиме. Важно здесь лишь понять, что основная функция тюрьмы — лишение свободы — перестает быть устрашением для будущего преступника. А если эта функция не организует дисциплинарное пространство тюремного заключения, то тюрьма, как это замечательно описал Фуко на других примерах, становится местом, где производится и новое преступление, и новый преступник. Закон перестает действовать именно потому, что обществом не опознается черта нормализации, закон бессилен, поскольку лишается возможности непосредственно влиять на преступление, соотносить его с устойчивой нормой; общество не в силах оценить результаты применения закона. Черта нормализации почти стирается: почти всякое преступление оказывается экономическим (за ним то ли обнищание, то ли открытое недовольство, то ли потеря ориентации в новой социальной ситуации и т.п.). За преступлением нет преступника. В таком случае все общество оказывается втянутым в производство преступных практик. Кто не пре-ступает, тот не выживает.*

Валерий Подорога

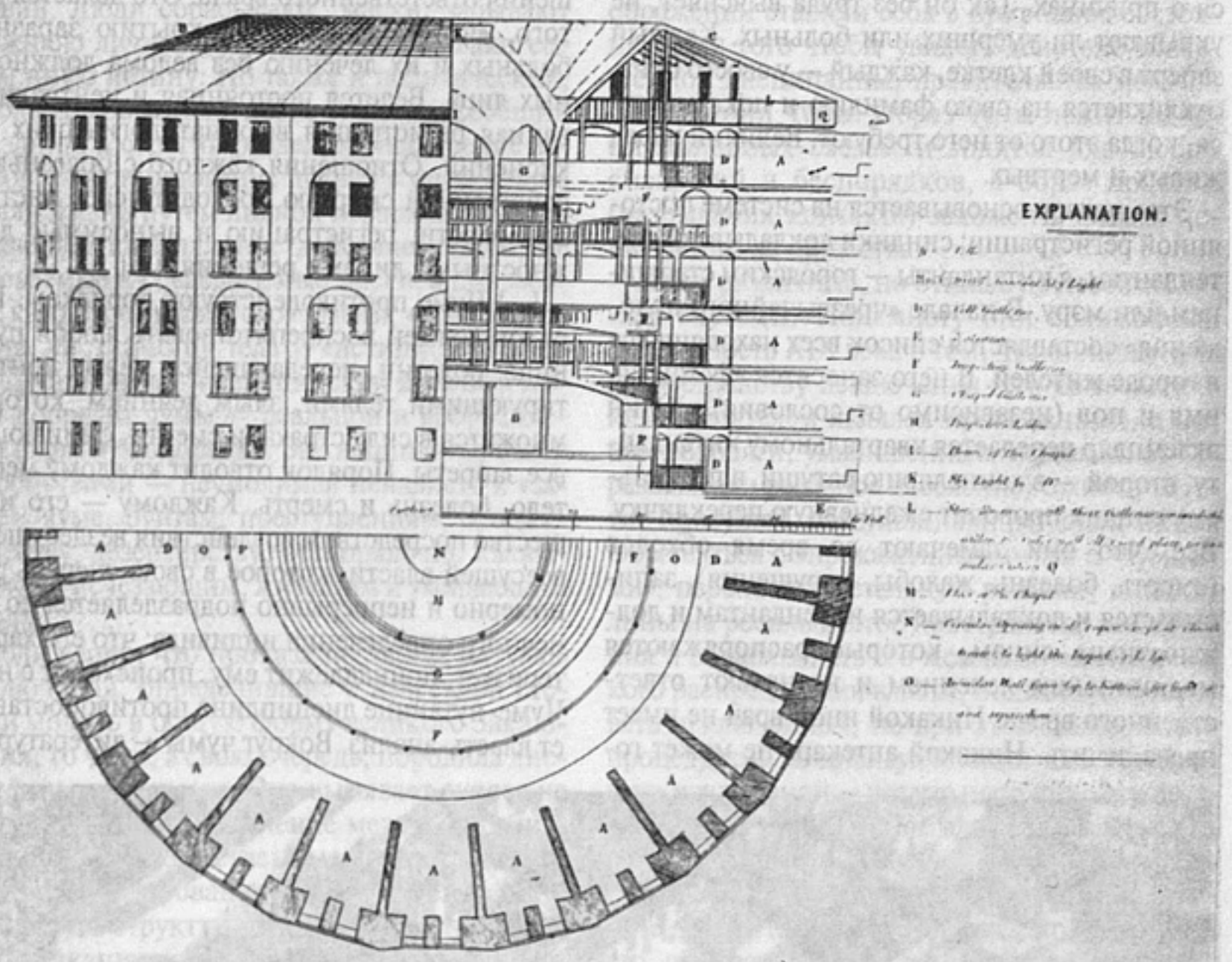
Паноптимизм[1] (из раздела «Дисциплина»)

Ознакомимся с положением конца XVII века о мерах, принимаемых в случае эпидемии чумы в городе[2].

Во-первых, строгий пространственный контроль: разумеется, закрытие города и «окрестностей» и запрет выходить под страхом смерти. Все бродячие животные уничтожаются. Город разбивается на четкие кварталы, в каждом из которых устанавливается власть интенданта. Каждая улица находится под властью синдика, который наблюдает за ней и не может ее покинуть под страхом смерти. В назначенный день всем приказывают запереться в домах и запрещают выходить под страхом смерти. Синдик собственноручно запирает снаружи дверь

[1] От слова «паноптический», означающий дом заключения, построенный таким образом, что надзиратель может видеть каждого заключенного в его камере, в то время как его самого не видят *(прим. пер.)*

[2] «Военный архив города Венсена». Рег. номер А 5516 91. Этот регламент в основном аналогичен целому ряду других той же эпохи и более ранних.



Дж.Бентли. План Паноптикона

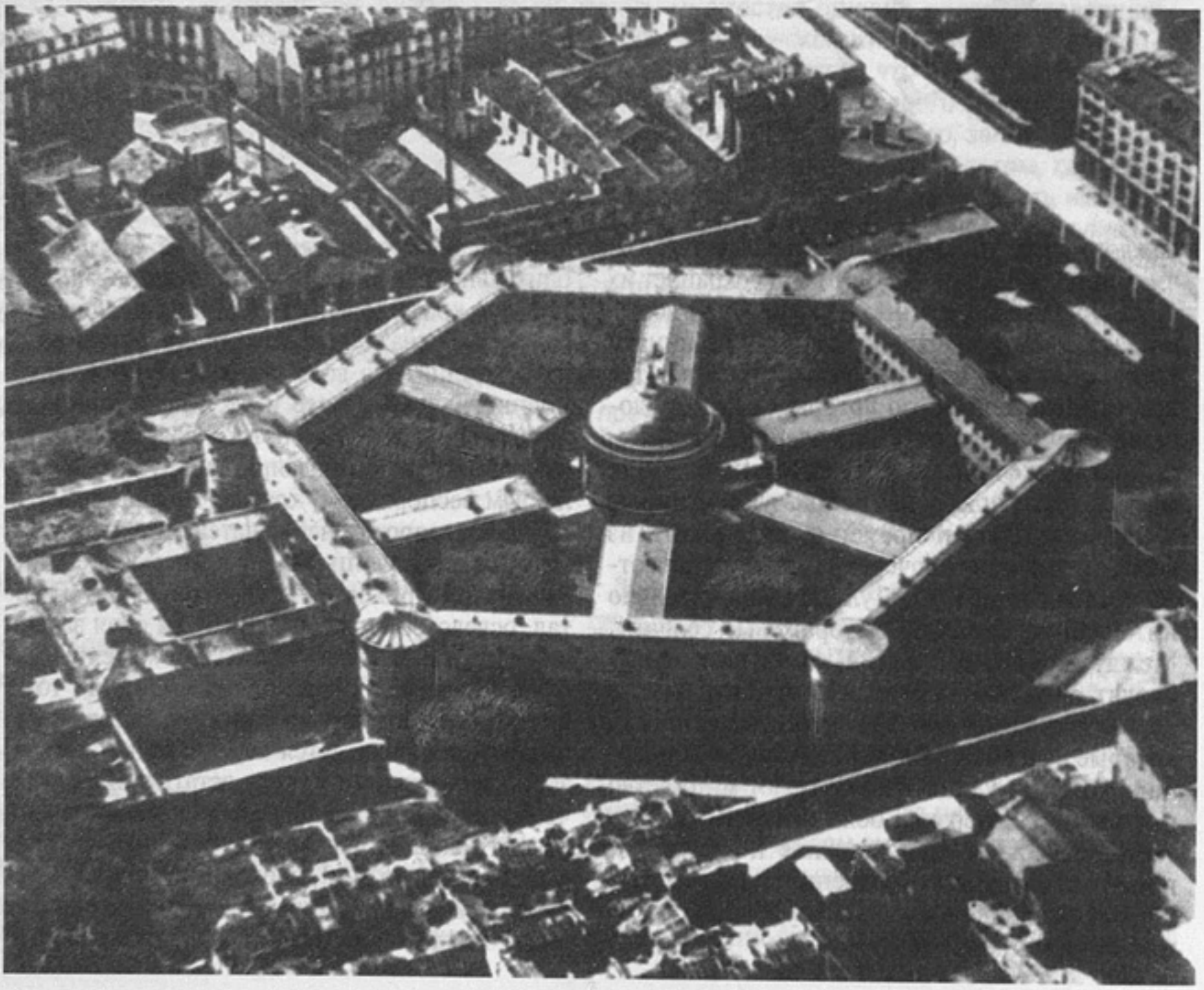
каждого дома, уносит ключ и передает все ключи интенданту квартала, который сохраняет их до окончания карантина. Каждая семья должна запастись провизией. Однако для вина и хлеба между улицей и домами оборудуются деревянные желоба, по которым каждому доставляется его рацион (без малейшего контакта между поставщиком и населением). Для мяса, рыбы и пряностей используются шкивы и корзины. Если непременно надо выйти из дому, то выходят по очереди, причем стараются избегать встреч. По улицам ходят только интенданты, синдики и сторожевые солдаты. Между заразными домами, от трупа к трупу, бродят «вороны», поскольку их смерть никого не волнует: ведь это «ничтожные людишки, которые переносят больных, закапывают умерших, убирают улицы и выполняют множество презренных и мерзких обязанностей». Разбитое на квадраты, неподвижное и застывшее пространство. Каждый закреплен на своем месте. А если сдвинется — рискует жизнью, заражением или наказанием.

Непрерывное инспектирование. Повсюду — бдительный надзор: многочисленное ополчение под командованием хороших офицеров и уважаемых граждан. Сторожевые посты у ворот, ратуши и во всех кварталах: чтобы люди повиновались быстрее и чтобы должностные лица располагали абсолютной властью, а «также для того, чтобы надзирать и препятствовать любым беспорядкам, кражам и хищениям». У городских ворот — наблюдательные посты. На углу каждой улицы — часовые. Интендант ежедневно приходит во вверенный ему квартал, осведомляется выполняют ли свои задачи синдики и не жалуются ли на них жители, «наблюдающие за их действиями». Синдик тоже ежедневно проходит по улице, за которую отвечает, останавливается перед каждым домом, заставляет каждого жителя встать у окна (тем, чьи окна выходят в задний двор, специально отводят окна на улицу, в которых могут показываться только они), проводит поименную перекличку и осведомляется о состоянии здоровья каждого (жители, под страхом смерти,

обязаны отвечать правду). Если кто-либо не предстанет в окне, синдик обязан осведомиться о причинах. Так он без труда выясняет, не укрывают ли умерших или больных. Каждый заперт в своей клетке, каждый — у своего окна, откликается на свою фамилию и показывается, когда этого от него требуют. Великий парад живых и мертвых.

Этот надзор основывается на системе постоянной регистрации: синдики докладывают интендантам, а интенданты — городским старшинам или мэру. В начале «чрезвычайного положения» составляется список всех находящихся в городе жителей. В него заносятся «фамилия, имя и пол (независимо от сословия)». Один экземпляр передается квартальному интенданту, второй — в канцелярию ратуши, а по третьему синдик проводит ежедневную перекличку. Все, что они замечают во время обходов (смерть, болезнь, жалобы, нарушения), записывается и докладывается интендантам и должностным лицам, которые распоряжаются медицинским лечением и назначают ответственного врача. Никакой иной врач не имеет права лечить. Никакой аптекарь не может готовить лекарства, никакой исповедник не смеет посещать больных без письменного разрешения ответственного врача. Это делается для того, «чтобы помешать сокрытию заразных больных и их лечению без ведома должностных лиц». Ведется постоянная и централизованная регистрация всех патологических отклонений. Отношения каждого с болезнью и собственной смертью проходят через инстанции власти, регистрацию и выносимые должностными лицами решения. [...]

[...] Чуме противодействуют порядком. Порядок должен воспрепятствовать любой путанице: болезни, передающейся между контактирующими телами, злым деяниям, которые множатся в силу страха, и смерти, сминающей все запреты. Порядок отводит каждому место, тело, болезнь и смерть. Каждому — его имущество посредством воздействия вездесущей и всесущей власти, которое в свою очередь равномерно и непрерывно подразделяется до конечного определения индивида: что его характеризует, принадлежит ему, происходит с ним. Чуме-путанице дисциплина противопоставляет власть-анализ. Вокруг чумы — литературная



Тюрьма «Петит Рокетт» (Франция)

фикция празднества: отмена законов, снятие запретов, неистовость в провождении оставшегося времени, смешение тел без различия сословий. Люди сбрасывают маски, забывают прежнюю личность и образ и показывают совсем иную истину. Но также и политический, абсолютно обратный, образ чумы: не всеобщий праздник, а строгий раздел, не нарушение законов, а проникновение правил в мельчайшие детали жизни путем полной иерархии, обеспечивающей капиллярное действие власти; не надеваемые и сбрасываемые маски, а присвоение каждому «истинного» имени, «истинного» места, «истинного» тела и «истинной» болезни. Дисциплина — медицинский и политический коррелят чумы — реальной и воображаемой формы беспорядка. За дисциплинарными устройствами — неумолимая ненависть к «заразе»: чуме, бунтам, преступлениям, бродяжничеству, дезертирству, беспорядочно являющимся и исчезающим, живущим и умирающим людям.

Если верно, что проказа породила ритуалы исключения, определившие в известной степени модель и общую форму великого Заключения, то чума, в свою очередь, породила дисциплинарные схемы. Она вызывает скорее не массовое и двойное деление между одними и другими, а множественные подразделения, индивидуализированное распределение, идущую вглубь структуру надзора и контроля, интенсификацию и разветвление власти. Прокаженный попадает в практику отвержения и изгнания-ограждения, где он затерян в массе без каких-либо различий. Чумные же попадают в кропотливое тактическое оцепление, где индивидуальные различения являются принудительными следствиями умножающейся, сочленяющейся и подразделяющейся власти. С одной стороны — полное заключение, с другой — хорошая муштровка. Проказа с ее отделением и чума с ее подразделением. Изгнание прокаженного и борьба с чумой отвечают различным видам политической мечты. В первом случае — мечта о чистой общине, во втором — мечта об обществе дисциплинированном. Две методики воздействия власти на людей, контроля отношений, разложения опасных смесей. Чумной город, пронизанный иерархией, надзором, взглядом, записью; город, приведенный в неподвижность путем экстенсивной власти, по-разному воздействующей на индивидуальные тела, — вот утопия полностью управляемого города. Чума (по крайней мере в профилактическом состоянии) — испытание, в ходе которого можно воображаемо определить отправление дисциплинарной власти. Для того чтобы увидеть, как действуют чисто теоретические права и законы, юристы в воображении ставили себя в природное состояние. Для того чтобы увидеть действие совершенной дисциплины, правительства мечтали о состоянии чумы. Образ чумы лежит в дисциплинарных схемах и годится для любых смешений и беспорядков, а образ проказы (разрывания контакта) заложен в схемах исключения из общества.

Итак, различные, но отнюдь не несовместимые системы. Понемногу они сближаются. Особенность XIX века в том, что он применил к пространству исключения (его символическим обитателем являлся прокаженный, а нищие, бродяги, умалишенные, насильники образовывали реальное население) технику власти, присущей дисциплинарному оцеплению. Обращаться с «прокаженными» как с «чумными», переносить детальную разбивку дисциплины на расплывчатое пространство заключения и обрабатывать его методами аналитического распределения власти; индивидуализировать исключенных, но при этом пользоваться процедурами индивидуализации для «клеймения» исключений — вот что постоянно осуществлялось дисциплинарной властью с начала XIX века. [...] Все механизмы власти, располагающиеся (еще и в наши дни) вокруг анормального, чтобы не только выделять, но и изменять его, образуют обе эти давние формы, из которых и вытекают эти методы и институты.

«Паноптикон» Бентама — архитектурный образ этого образования. Принцип его известен: по периметру — образующее кольцо здание. В центре — вышка. В ней — широкие окна, выходящие на внутреннюю сторону кольца. Кольцевое здание разделено на камеры. Каждая камера занимает в длину всю толщину здания. В камере два окна: одно выходит внутрь (против соответствующего окошка башни), а другое — наружу (благодаря ему свет проходит в камеру насквозь). Достаточно поместить в башню одного надзирателя, а в каждую камеру посадить по одному умалишенному, больному, осужденному, рабочему или школьнику. Благодаря эффекту расположения против света из башни можно видеть четко вырисовывающиеся на свету малюсенькие фигуры — пленниц камер периферийного здания. Сколько камер — столько клеток, театриков одного актера, причем каждый актер — абсолютно индивидуализированный и постоянно видимый. Паноптическое устройство — это пространственные

единицы, позволяющие беспрерывно видеть и немедленно распознавать. Короче говоря, принцип, обратный принципу застенка. Точнее, из трех функций карцера (заточать, лишать света и скрывать) сохраняется лишь первая, а две другие устраняются. Полный свет и взгляд надзирателя улавливают куда лучше, чем тьма (в конечном счете защищавшая). Видимость есть ловушка.

Это прежде всего позволяет избегать отрицательного результата: наличия компактных, кишащих и неспокойных масс, населявших места заключения. Эти массы изображал Гойя и описывал Говард. Каждый на своем месте прочно заперт в камере, откуда его анфас видит надзиратель. Но боковые стены мешают обитателю камеры вступать в контакт с другими. Его видят, но сам он не видит. Он — объект информации, но отнюдь не субъект в связях общения. Расположение его камеры против центральной башни сообщает ему осевую видимость. Но деления кольца (четко отделенные друг от друга камеры) обеспечивают продольную невидимость. Она — гарант порядка. Если в камерах сидят заключенные — нет риска заговора, попытки коллективного побега, планов новых преступлений в будущем. Если больные — нет риска заразы. Если умалишенные — нет риска взаимного насилия. Если дети — никакого списывания, гвалта, болтовни, рассеяния. Если рабочие — никаких драк, краж, коалиций и отвлечений, замедляющих работу, понижающих ее качество или вызывающих производственные травмы. Толпа (плотная масса, место множественных обменов, сливающихся индивидуальностей и коллективного эффекта) устраняется в пользу собрания разделенных индивидуальностей. Толпа заменяется, с точки зрения надзирателя, исчислимым и контролируемым множеством, а с точки зрения заключенных — несвободным и подверженным взору одиночеством[3].

[...]

Такое устройство очень важно: ведь оно автоматизирует власть и лишает ее индивидуальности. Принцип власти — не столько в человеке, сколько в определенном продуманном распределении тел, площадей, света и взглядов и в устройстве, внутренние механизмы которого устанавливают отношение, в которое захвачены индивиды. Церемонии, ритуалы, знаки, путем которых суверен проявил «больше власти», — не нужны. Есть механизмы, обеспечивающие асимметрию, отсутствие равновесия, различие, а следовательно, не имеет значения, кто отправляет власть. Любой практически случайно выбранный индивид может приводить машину в действие: если нет диктатора, то члены его семьи, его окружения, друзья, посетители и даже прислуга[4]. Точно так же безразличен и мотив: любопытство нескромного, лукавство ребенка, жажда познания философа, стремящегося пробежаться по этому музею человеческой природы, или злость тех, кому нравится выслеживать и наказывать. Чем больше анонимных и случайных наблюдателей, тем больше для заключенного риск быть застигнутым, тем больше растет его встревоженное сознание, что за ним наблюдают. Паноптика — чудесная машина, фабрикующая из самых различных желаний однородные следствия власти.

Реальное подчинение механически рождается из фиктивного отношения. Таким образом не нужно прибегать к насильственным средствам, чтобы принудить осужденного к хорошему поведению, умалишенного — к спокойствию, рабочего — к труду, школьника — к прилежанию, больного — к соблюдению предписаний рецептов. Бентам восхищался тем, что паноптические заведения могут быть столь легкими: больше не надо ни решеток, ни цепей, ни увесистых замков. Достаточно четких перегородок и надлежащим образом расположенных проемов. Громоздкость прежних «домов безопасности» с крепостной архитектурой можно заменить простой и экономной геометрией «домов уверенности». Эффективность власти и ее принудительная сила перешли, в некотором роде, на другую сторону — сторону поверхности приложения. Тот, кто подвержен полю видимости и знает об этом, принимает на свой счет принуждения власти, самопроизвольно применяет их к себе, вписывает в себя отношение власти, в котором одновременно играет обе роли. Он становится принципом собственного подчинения. А потому внешняя власть может уменьшить свою физическую тяжесть. Она стремится к бестелесному. Чем больше приближается она к этому пределу, тем постояннее и глубже ее следствия. Они обеспечены раз и навсегда и бесконечно воспроизводимы. Вечная победа, избегающая физического столкновения и всегда обеспеченная заранее. [...]

Знаменитой прозрачной кольцевой клеткой с высокой, всесильной и всезнающей башней Бентам, вероятно, стремился создать совершен-

---

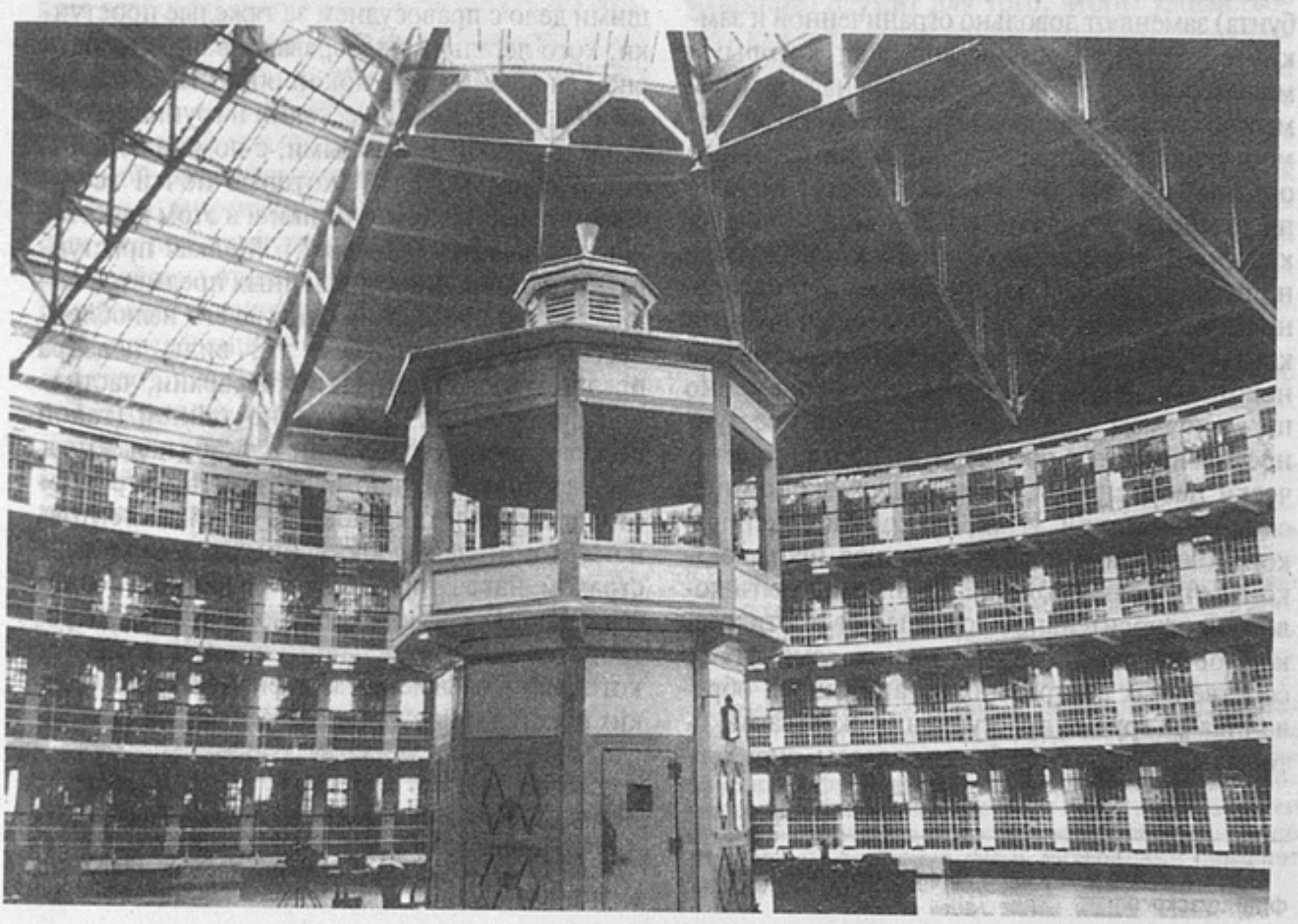
[3] Бентам И. Паноптикон, Труды. Изд. Боуринг, т. IV, с. 60—64.

[4] Там же, с. 45.

ное дисциплинарное заведение. Но и показать, как «разомкнуть» дисциплину и дать ей действовать во всем теле общества широким, рассеянным, многообразным и поливалентным образом. Бентам мечтал превратить дисциплины, разработанные классическим веком в определенных и относительно закрытых местах — казармы, коллежи, крупные мастерские (глобальное использование которых предусматривалось лишь в ограниченном масштабе города и во время чумы), в сеть устройств, которые находились бы повсюду, всегда были в состоянии бдительности и пронизывали общество беспрерывно и ничего не пропуская. Паноптическое устройство предлагает формулу повсеместного присутствия власти. Оно программирует (на уровне элементарного и легко передаваемого механизма) базовое действие общества, целиком пронизанного и пересеченного дисциплинарными механизмами.

Противозаконность и мелкая преступность (из раздела «Тюрьма»)

[...] Констатацию, что тюрьма потерпела неудачу в деле сокращения преступлений, возможно, следует заменить следующей гипотезой: тюрьма прекрасно преуспела в производстве мелкой преступности. Это особый тип, политически и экономически наименее опасная форма противозаконности (ее даже можно использовать). Тюрьма преуспела в производстве мелких преступников — среды на вид маргинальной, но в главном контролируемой. В производстве преступника как патологизированного субъекта. Достижение тюрьмы заключается в следующем: она выделяет «мелкую преступность» в борьбе вокруг закона и противозаконностей. Мы уже видели, как мир карцера заменил правонарушителя «мелким преступником» и привязал к судебной практике целый горизонт возможного познания. Но процесс, образующий мелкую преступность как объект, неразрывно связан с политической операцией, разделяющей противозаконности и выделяющей из них мелкую преступность. Тюрьма — это стык между двумя этими механизмами. Она позволяет им бесконечно усиливать друг друга, объективизировать за правонарушением мелкую преступность и укреплять ее в движении противозаконностей. Это достижение тюрьмы настолько огромно, что через полтора века «провалов» тюрьма продолжает существовать, дает те же результаты, и мы испытываем сильнейшие угрызения совести от того, что хотим ее свергнуть.



Внутренний вид тюрьмы в Стейтвилле (США)

Система заключения вроде бы фабрикует (чем, вероятно, и объясняется ее долговечность) закрытую, отдельную и полезную противозаконность. Система мелкой преступности вроде бы не является побочным продуктом тюрьмы (которой, наказывая, не удается исправлять). Мелкая преступность — это прямое следствие уголовно-правовой системы, которая, для того чтобы управлять противозаконной практикой, вводит некоторые из ее видов в механизм «наказания-воспроизведения». Заключение — одна из основных ее деталей. Но как и почему тюрьма стала использовать изготовление преступности, с которой она призвана бороться?

Действительно, установление мелкой преступности, представляющей собой как бы закрытую противозаконность, имеет ряд преимуществ. Во-первых, ее можно контролировать (брать на заметку людей, засылать шпионов в группы, организовывать взаимное доносительство). Расплывчатое кишение населения, занимающегося по случаю противозаконной деятельностью (которая всегда может распространиться), и неопределенные шайки бродяг (которые, в зависимости от их пути и обстоятельств, вербуют безработных, нищих, людей, уклоняющихся от воинской повинности, и иногда расширяются — как бывало в конце XVIII века — образуя грозные силы грабежа и бунта) заменяют довольно ограниченной и замкнутой группой индивидов, над которыми можно осуществлять постоянный надзор. Кроме того, можно направлять замкнутую на самой себе мелкую преступность на наименее опасные формы противозаконности. Мелкие преступники, удерживаемые в силу давления контроля на границах общества и обреченные на шаткие условия жизни без связи с населением, которое могло бы их поддержать (как это когда-то бывало в случае контрабандистов или некоторых форм бандитизма[5]), непременно переключаются на локализованную преступность, лишенную привлекательности, политически неопасную и не влекущую экономических последствий. Итак, эта сосредоточенная, контролируемая и обезоруженная противозаконность прямо полезна. Она может быть полезной относительно прочих видов противозаконности: изолированная от них, замкнутая в собственных внутренних организациях, обреченная на грубые преступления, жертвами которых часто являются бедные классы, окруженная со всех сторон полицией, подвергаемая длительным тюремным срокам, а затем окончательно «специализированной» жизни, мелкая преступность (особый, опасный и часто враждебный мир) блокирует (или, по крайней мере, поддерживает на довольно низком уровне) обычные формы противозаконности (мелкие кражи и насилия, повседневное неприятие закона или уклонение от него) и препятствует им вылиться в более широкие и яркие формы. Как будто «эффект примера», который некогда требовали от блеска пыточных казней, ищут теперь не столько в строгости наказания, сколько в видимом и явном наличии мелкой преступности: отделяясь и отличаясь от прочих форм народной противозаконности, мелкая преступность давит на них. [...]

Организация отдельной и замкнувшейся на мелкой преступности противозаконности была бы невозможна без развития полицейского контроля. Общий надзор над насилием, «немая, загадочная и незаметная бдительность... Вечно открытое око правительства, следящее без различия за всеми гражданами, при этом не подвергая их никаким принудительным мерам... Надзору совершенно нет надобности быть вписанным в закон»[6]. Предусмотренный кодексом 1810 года особый надзор за освободившимися преступниками и всеми уже имевшими дело с правосудием за тяжелые проступки, кого легально подозревают в способности вновь покуситься на покой общества. Но также и надзор над сообществами и группами, которые считаются опасными, с помощью шпиков и осведомителей (которые почти все — бывшие мелкие преступники и в этом качестве контролируются полицией). Мелкая преступность (один из многочисленных предметов полицейского надзора) — один из его излюбленных инструментов. Все эти виды надзора предполагают организацию иерархии, частично официальной, а частично тайной (такой была в парижской полиции «служба надежности», состоявшая, кроме «открытых агентов» (инспекторов и капралов), из «тайных агентов» и осведомителей, побужденных к слежке либо страхом наказания, либо приманкой вознаграждения)[7]. Надзоры предполагают также устройство документальной системы, в центре которой — выявление и идентификация мелких преступников: описание примет обязатель-

---

[5] См.: Хобсбаум Э.Д. Бандиты. 1972. Пер. с французского.

[6] Бонневиль А. О дополнительных институтах пенитенциарной системы. 1847, с. 297—299.

[7] См.: Фрежье Г.А. Опасные классы. 1840, т. 1, с. 142—148.

но прилагается к ордерам на задержание и постановлениям судов присяжных и заносится в тюремные книги; копии реестров судов присяжных и уголовно-исправительных судов каждые три месяца отправляются в Министерства юстиции и генеральной полиции; несколько позже в Министерстве внутренних дел создаются «картотеки правонарушителей» с алфавитным указателем, где резюмируются вышеупомянутые реестры; к 1833 году начинают использовать (по методу «натуралистов, библиотекарей, негоциантов, дельцов») системы карточек или индивидуальных бюллетеней, позволяющих легко вносить новые данные и находить на фамилию разыскиваемого преступника все относящиеся к нему сведения[8]. Мелкая преступность (которая поставляет тайных агентов и обеспечивает их повсеместное проникновение) — средство постоянного надзора за населением. Мелкая преступность — аппарат, позволяющий контролировать с помощью самих преступников все поле общества. Она действует как политическая обсерватория. Статистики и социологи тоже стали использовать мелкую преступность, но гораздо позднее, чем полицейские.

Но такой надзор мог функционировать лишь вкупе с тюрьмой. Ведь тюрьма способствует контролю индивидов по освобождении, позволяет вербовать осведомителей и умножает число взаимных доносов, сталкивает правонарушителей друг с другом, ускоряет организацию замкнутого в самом себе преступного мира, который легко контролировать. Все вызываемые тюрьмой следствия отделения от общества (безработица, запрещение проживания в определенных местах, принудительная прописка, явка в полицейские отделения) дают возможность использовать бывших заключенных для выполнения определенных задач. Тюрьма и полиция образуют спаренное устройство и совместно производят во всем поле противозаконностей дифференциацию, отделение и использование мелкой преступности. Система полиция — тюрьма кроит из противозаконностей удобоиспользуемую мелкую преступность. Мелкая преступность (со своей специфичностью) — следствие системы, но также и ее колесико и инструмент. Итак, можно говорить о единстве, три элемента которого (полиция, тюрьма, мелкая преступность) опираются друг на друга и образуют никогда не прерываемую цепь. Полицейский надзор поставляет тюрьме правонарушителей, которых она преобразует в преступников, являющихся предметом полицейского надзора и его помощниками (а этот надзор регулярно отправляет некоторых из них в тюрьму).

Нет уголовного правосудия, предназначенного для преследования всех противозаконностей и использующего в качестве помощника полицию, а в качестве инструмента наказания тюрьму (даже ценой наличия в кильватере ее воздействия неассимилируемый осадок «мелкой преступности»). В правосудии надо видеть инструмент для дифференцированного контроля над противозаконными действиями. Уголовное правосудие играет роль законной поруки этого контроля и осуществляет принцип передачи. Оно — передаточное звено в общей экономии противозаконностей. Остальные элементы этой экономии (стоящие не под правосудием, а рядом с ним) — это полиция, тюрьма и преступность. То, что правосудие оцеплено полицией и что тюремный институт противопоставляет правосудию силу инерции, — это не новая вещь, но следствие склероза или постепенного смещения власти. Это черта его структуры, присущая механизмам наказания в современных обществах. Что бы ни говорили юристы и судьи, уголовное правосудие (со всей его зрелищной машиной) служит для того, чтобы удовлетворять каждодневный запрос полускрытой машины надзора, стремящегося сцепить полицию с мелкой преступностью. Судьи — слегка строптивые служащие надзора[9]. В меру их возможностей они способствуют образованию мелкой преступности, а следовательно, дифференциации противозаконностей, контролю, колонизации и использованию некоторых из этих элементов для противозаконной деятельности господствующего класса.

Об этом процессе, развившемся в первые тридцать-сорок лет XIX века, свидетельству-

[8] Бонневиль А. О рецидиве. 1844, с. 92—93. Возникновение карточки и образование гуманитарных наук — еще одно изобретение, которое не в чести у историков.

[9] Существуют очень ранние свидетельства сопротивления юристов и законников функционированию в этом режиме еще с Реставрации (что убедительно доказывает: такое функционирование — не феномен и не поздняя реакция). В частности, ликвидация или, скорее, новое использование наполеоновской полиции поставила много проблем. Но трудности продолжались. См. речь, которой Беллейм в 1825 г. ознаменовал вступление в должность, попытавшись отличиться от своих предшественников: «Нам открыты законные пути... Воспитанные в школе законов, сформированные в школе столь достойного судебного ведомства... мы — помощники юстиции» (из «Истории администрации» М. де Беллейма); см. также очень интересный памфлет Молена «О свободе».

ют два персонажа. Прежде всего Видок[10]. Он был человеком старых противозаконных деяний[11], Жилем Блазом[12] конца другого века, быстро скатившимся к худшему: непоседливости, авантюрам и надувательствам (жертвой которых чаще всего сам и был), а также дракам и дуэлям. Он многократно вербовался в армию и дезертировал. Он проник в среду проституции, картежной игры, карманной кражи, а затем и вооруженного разбоя. Но почти мифическое значение Видока в глазах современников объясняется не его (возможно, приукрашенным) прошлым и даже не тем, что впервые в истории бывший каторжник, искупивший свою вину (или купленный), стал начальником полиции, а скорее тем, что в Видоке мелкая преступность явно проявила свой двусмысленный статус цели и инструмента полицейской машины, действующей против нее и заодно с ней. Видок знаменует момент, когда мелкая преступность, отделенная от прочих противозаконных деяний, захватывается властью и перевертывается. Тогда-то и происходит прямое и институционное спаривание между полицией и мелкой преступностью. Тревожный симптом — мелкая преступность становится одним из колесиков власти. Над прошлыми веками витал иной образ: чудовищного короля — источника правосудия, одновременно с тем запятнанного преступлениями. Теперь возникает иной страх: страх перед тайным и расплывчатым согласием между предъявляющими закон и нарушающими его. Покончено с шекспировским веком, где суверенность смешивалась с отвратностью в одном и том же лице. Начинается повседневная мелодрама полицейской силы и сообщничества, которое преступление завязывает с властью.

Рядом с Видоком стоит его современник Ласенер. Его яркое, навеки отмеченное присутствие в раю эстетов преступления поразительно: несмотря на всю его добрую волю и усердие неофита, ему удалось совершить (да еще довольно неумело) лишь несколько посредственных преступлений. Поскольку его сильно подозревали в том, что он «наседка», администрации тюрьмы Форс[13] пришлось защищать его от заключенных, которые хотели его убить[14]. Еще до казни Ласенера его, в царствование Людовика-Филиппа, прославила парижская знать, да так, что по сравнению с этим чествованием последующие многочисленные литературные воскрешения были лишь академическим признанием. Его слава ничем не обязана ни размаху его преступлений, ни их искусной задумке. Детский лепет этих преступлений прямо удивляет. Его слава во многом обязана видимой игре (как в его жизни, так и в его речах) между противозаконностью и мелкой преступностью. Мошенничество, дезертирство, мелкая кража, тюрьма, возобновление дружбы с бывшими сокамерниками, взаимный шантаж, рецидивы вплоть до последней — провалившейся попытки убийства. Ласенер — тип «мелкого преступника». Но в нем (по крайней мере в виртуальном состоянии) — горизонт противозаконностей, которые еще совсем недавно были угрожающими. Этот разорившийся мещанин, воспитанный в хорошем коллеже и умевший говорить и писать, в предыдущем поколении был бы революционером, якобинцем или цареубийцей[15]. Во времена Робеспьера его отказ следовать законам мог бы произвести эффект в историческом поле той эпохи. Он родился в 1800 году (почти как Жюльен Сорель[16]), и в его образе есть следы тех же возможностей. Но

---

[10] Франсуа Эжен Видок (1775—1857), французский полицейский. Был приговорен к восьми годам каторжных работ в Бресте; с третьей попытки ему удалось убежать. В 1809 г. он становится начальником охранной бригады, в которую вербовались освобожденные каторжники, но уходит с этой должности в 1827 г. и основывает бумажную фабрику. Обанкротившись, он возвращается в полицию, откуда его увольняют за организацию кражи. Его «Мемуары» являются примечательным свидетельством о преступных нравах той эпохи и о воровском арго; они были изданы в 1828 г., но написаны не им. Он вдохновил Бальзака на создание персонажа Вотрена в «Человеческой комедии» *(прим. пер.)*.

[11] См. «Мемуары», опубликованные под его именем, и «Историю Видока, рассказанную им самим».

[12] Персонаж романа Лесажа «История Жиля Блаза из Сантильяны». Юный «школьник» Жиль Блаз в вихре приключений легко меняет свою мораль в зависимости от обстоятельств *(прим. пер.)*.

[13] Ла Форс (дословно: крепость) — бывшая парижская тюрьма в квартале Марэ. Из долговой тюрьмы в 1780 г. она в эпоху Революции превращается в тюрьму политическую (Большая Форс) и тюрьму женскую (Малая Форс). Упразднена в 1850 г. *(прим. пер.)*.

[14] На этом обвинении настаивает Канлер в «Мемуарах» (переизданных в 1968 г.), с. 15.

[15] О том, кем мог бы быть Ласенер, по мнению его современников, см. досье, составленное Лебаи в его издании «Мемуаров» Ласенера (1968, с. 297—304).

[16] Главный герой романа Стендаля «Красное и черное» (1830), истинное «дитя века»; он в восхищении от Революции и завоеваний Наполеона, но разочарован посредственностью буржуазии эпохи Реставрации. Бедный, но образованный, честолюбивый и постоянно унижаемый, всегда стремящийся проявить свое достоинство, самоутвердиться, сохранить трезвый ум как в действии, так и в страсти *(прим. пер.)*.

они послужили краже, убийству и доносительству. Все потенциальные возможности превратились в преступность очень мелкого пошиба (в этом смысле Ласенер — персонаж успокаивающий). Они проявляются лишь в его речах о теории преступления. В момент своей смерти Ласенер демонстрирует торжество мелкой преступности над противозаконностью или, скорее, образ противозаконности, которая, с одной стороны, захвачена мелкой преступностью, а с другой — смещена к эстетике преступления (то есть к искусству привилегированных классов). Симметрия между Ласенером и Видоком позволила в одну и ту же эпоху замкнуть мелкую преступность на самой себе, превратить ее в закрытую и контролируемую среду и сместить к полицейским методам практику мелкой преступности, ставшую законной противозаконностью власти. Ласенера (которого чернь из тюрьмы Форс хотела предать смерти до решения судей), все сделавшего в суде для того, чтобы его сообщник Франсуа тоже взошел на эшафот, чествовала парижская буржуазия. Его камера была открыта знаменитым посетителям. В последние дни своей жизни он был осыпан знаками внимания и почета. Этому есть своя причина: чествовали символический образ противозаконности, подчиненной преступности и преобразованной в дискурс, то есть ставшей дважды безопасной. Буржуазия придумала себе в этом новое удовольствие и еще далеко не исчерпала его. Не надо забывать, что столь знаменитая смерть Ласенера заглушила шум вокруг покушения Фьески[17], самого последнего из цареубийц, обратного образа мелкой преступности, вылившейся в политическое насилие. Не надо также забывать, что казнь Ласенера произошла через несколько месяцев после ухода последней колонны кандальников и сопровождавших его скандальных манифестаций. Эти два праздника скрестились в истории. К тому же Франсуа, сообщник Ласенера, был одним из самых приметных персонажей каторжной колонны 19 июля[18]. Одно из этих празднеств продолжало и древние ритуалы пыточных казней, рискуя реактивировать вокруг преступников народные противозаконные действия. Оно было запрещено, поскольку преступник отныне должен был занимать место лишь в специально для того предназначенном пространстве мелкой преступности. Другое — ознаменовало теоретическую игру противозаконностей привилегированных, или, скорее, отметило момент, когда политические и экономические противозаконные деяния стали поддерживаться теоретическим и эстетическим представлением: «Метафизикой преступления», как говорили по поводу Ласенера. «Убийство как одно из изящных искусств» было опубликовано в 1849 году[19]. [...]

Мир карцера (из раздела «Тюрьма»)

[...] В 1836 году один корреспондент писал в «Фаланге»: «Моралисты, философы, законодатели, льстецы цивилизации! Вот план вашего приведенного в порядок Парижа. Вот усовершенствованный план, где все схожие вещи соединены. В центре и в первой его черте — больницы для всех болезней, богадельни для всех невзгод, дома умалишенных, тюрьмы, мужские, женские и детские каторги. Вокруг первой черты — казармы, суды, полицейское ведомство, обиталище держиморд, местонахождение эшафотов, жилище палача и его подручных. По четырем углам — Палата депутатов, Палата пэров, Институт и Королевский Дворец. За пределами центральной черты то, что ее питает: торговля с надувательством и банкротством, промышленность со свирепой борьбой, пресса с софизмами, игорные дома, проституция, умирающий с голоду или погрязший в разврате народ, всегда готовый ко гласу Гения Революции, и бессердечные богачи... Одним словом, ожесточенная война всех против всех»[20].

---

[17] Джузеппе Фьески (1790—1836), корсиканский конспиратор. Осужденный за кражи и мошенничество на Корсике, он перебрался в Париж, где некоторое время был тайным полицейским агентом. Под влиянием республиканских движений он организовал заговор против Июльской монархии. Когда Людовик-Филипп со своей свитой ехал в Бастилию на праздник революции 1830 г. (28 июля 1835 г.), Фьески бросил бомбу. После этого покушения, в котором королевская семья не пострадала, но было все-таки девятнадцать убитых, Фьески и его сообщники были приговорены к смерти *(прим. пер.)*.

[18] Хоровод 1835—1836 годов: Фьески, которому полагалось наказание, общее для отце- и цареубийц, явился одной из причин, по которым отцеубийца Ривьер был приговорен к смерти. Хотя он и написал удивительные мемуары, успех которых был несомненно заглушен Ласенером, его процессом и его писаниями, опубликованными благодаря начальнику сыскной полиции (с некоторой цензурой) в начале 1836 г., за несколько месяцев до того, как его сообщник Франсуа дал в брестской каторжной цепи один из последних крупных балаганных спектаклей преступления. Хоровод противозаконностей и преступностей, хоровод дискурсов преступления и о преступлении.

[19] Французский перевод эссе Томаса Кинси *(прим. пер.)*.

[20] «Фаланга» от 10 августа 1836 г.

Остановлюсь на этом безымянном тексте. Мы очень далеки теперь от страны пыточных казней, где повсюду — колесование, виселицы и позорные столбы. Мы далеки также от мечты, которую лелеяли реформаторы меньше чем за пятьдесят лет до этого: город наказания, где тысячи театриков непрестанно играли бы многокрасочную пьесу правосудия, а тщательно срежиссированные на декоративных эшафотах акции наказания постоянно представляли бы ярмарочное празднество Кодекса. Город карцера с его воображаемой «геополитикой» подчиняется совсем иным принципам. Текст из «Фаланги» напоминает основные из них: в центре этого города и как бы для того, чтобы он мог существовать, находится не «центр власти», не ядро сил, а развитая сеть различных элементов — стены, пространство, институт, правила, дискурсы. Модель тюремного города — это не тело короля (с исходящей от него властью), не договорное объединение различных желаний (откуда может родиться индивидуальное и вместе с тем коллективное тело), а стратегическое распределение элементов различной природы и различного уровня. Тюрьма — это не детище законов, кодексов и судебной машины. Она не подчиняется суду, как послушный или неловкий инструмент для исполнения выносимых судом приговоров или получения желаемых результатов. Сам суд по отношению к тюрьме является внешним и подчиненным. Тюрьма занимает центральное положение, но она не одна, а связана с прочими «карцерными» устройствами, которые на вид отличны от нее (поскольку предназначены для облегчения, излечения и помощи), но, как и она, стремятся отправлять власть нормализации. Эти устройства направлены не на нарушения «центрального» закона, а на существующие вокруг производственного аппарата («торговли» и «промышленности») противозаконные деяния разнообразного вида и происхождения с их специфической ролью в прибыли и иной судьбой, уготованной им наказывающими механизмами. В конечном счете главное в этих механизмах — не единичное действие каждого аппарата или института, а необходимость сражения и правила стратегии. А следовательно, понятия репрессии, отторжения, исключения и маргинализации не подходят для того, чтобы описать образование в самом центре карцерного города коварной мягкости, постыдной злости, мелких хитростей, хорошо рассчитанных методов и «наук», производящих в конечном счете дисциплинарного индивида. Там, где обосновалось центральное и централизованное человечество (результат и инструмент сложных отношений власти), его тела и силы, подчиненные многообразным устройствам «заключения» (предметам дискурсов, которые сами являются элементами этой стратегии), надо слышать гул сражения[21].

Перевод с французского Вл.Наумова

[21] На этом я прерываю настоящую книгу, которая должна послужить историческим фоном различным исследованиям о власти, нормализации и формированию познания в современном обществе.

Публикуя материалы, посвященные кинематографической сенсации 1994 года — фильму «Макулатура» Квентина Тарантино, получившего «Золотую пальмовую ветвь» на фестивале в Канне, редакция представляет разные точки зрения. Не присоединяясь ни к одной из них — будь то критика этой картины с позиций ортодоксального постмодернизма или попытка академической канонизации, «занесения в каталог», мы хотим дать читателю пищу для самостоятельного размышления о новом слове криминального жанра, его эстетических и мировоззренческих установках. Тем более что режиссерский дебют Тарантино — фильм «Бешеные псы» — уже доступен российским зрителям.

Квентин Тарантино:

«Я работаю в жанре ширпотреба»

Приступая к «Макулатуре», я решил написать короткую криминальную историю, снять короткометражку, потом повторить то же самое еще и еще и соединить эти кусочки в антологию криминального фильма. Это казалось вполне осуществимым: можно было возить каждый кусок по фестивалям, стать знаменитым, чувствовать себя настоящим режиссером.

Каждый фрагмент был бы ценен сам по себе, и я мог бы нанизывать их, пока не получится полнометражный фильм.

Отправной точкой был журнал «Black Mask» («Черная маска»).

Тогда он, конечно же, совсем не походил на сегодняшнюю «Черную маску», но отправной точкой был именно он. В основу трех историй я хотел положить старые как мир сюжеты. Все их слышали уже миллионы раз. За сюжетом следить не нужно — вы его уже знаете. Парень решает приударить за женой гангстера: «Только не прикасайтесь к ней». А что будет, если прикоснуться? Знакомый треугольник. Или боксер должен проиграть поединок, но не проигрывает. И это вы тоже видели. В третьей истории знаком не столько сюжет, сколько ситуация. Жюль и Винсент собираются кого-то убить. В фильмах Джоэла Силвера — группа парней кого-нибудь убивает, потом следуют титры и появляется Арнольд Шварценеггер. А что, если продлить начальные кадры? Что будет с этими ребятами? Вот из всего такого и получился мой фильм.

Это не «черный» фильм. «Макулатура», мне кажется, ближе к современному криминальному фильму, к Чарлзу Уиллфорду, хотя не уверен, что и это исчерпывающее объяснение. Сходство в том, что Уиллфорд тоже не только создает своих героев, он создает целый мир, в котором они существуют. Эти чертовы персонажи становятся настолько реальными, что когда читаешь очередную книгу и узнаешь, что происходит с их детьми или друзьями, ощущение такое, будто все они члены твоей собственной семьи. Больше у меня, по-моему, никогда такого ощущения не возникало. Разве что с Сэлинджером. Мне нравится Сэлинджер, но я не часто его перечитываю, потому что это для меня удовольствие и я не хочу пресыщаться, это некое вознаграждение, которым я хочу баловать себя всю жизнь.

Моя работа до сих пор, по-моему, подпадает под категорию ширпотребной литературы или pulp. Под это определение подходят и «Бешеные псы», и «Настоящий роман». Жутковатая криминальная литература у меня всегда ассоциируется с pulp. Мистика тоже попадает в этот жанр. С исторической точки зрения, pulp — это книжка в бумажной обложке, которой вы не дорожите. Вы ее читаете, суете в задний карман брюк, сидите на ней в автобусах, она начинает распадаться на отдельные страницы, ну и что? Прочитав, вы отдаете ее приятелю или просто выкидываете. В книжный шкаф ее не ставят.

Pulp заткнул собой существовавшую брешь и предназначался определенной категории читателей. Критика этими книжками не занималась, она обратила на них внимание лишь недавно. Нечто подобное происходило и в кино. Эти фильмы не включали в обзоры, так что каждый все открывал самостоятельно, сам искал жемчужину в навозной куче. Стивен Кинг рассуждает об этом в книге «Пляска смерти». Он говорит, что нужно выпить много-много молока, прежде чем по достоинству оценишь сливки, и нужно выпить много-много скисшего молока, прежде чем научишься ценить свежее.

Если у меня и есть какая-то проблема, то она состоит в том, что мне хочется поработать с огромным числом актеров, и я не уверен, хватит ли у меня на всех времени. Поэтому я стараюсь впихнуть их в один фильм как можно больше. Подбор актеров для меня очень важен. Мне не нужна какая-нибудь чушь собачья с участием «звезд». Герои наделены настоящими характерами, так что актерам придется играть по-настоящему.

Брюс Уиллис уже играл персонажей, подобных боксеру Бучу, только им не приходилось так тяжело. Мне хотелось, чтобы его персонаж был полным кретином, нахалом и идиотом, и только со своей девушкой Фабиан бывал бы мил. Очень важно и то, что внешне Брюс похож на актеров 50-х годов. Среди нынешних звезд этим, по-моему, больше никто не отличается. Он мне особенно напоминает Алдо Рея в «Наступлении ночи» Жака Турнера. И Брюс сказал, что тоже любит Рея. Поэтому я решил усилить их внешнее сходство.

Я всегда очень любил Джона Траволту, который играет у меня Винсента. Думаю, сегодня он один из лучших актеров. Его роль в фильме «Навылет» я считаю одной из самых замечательных актерских работ всех времен. Но грустно видеть, как его используют, хотя часть вины ложится и на него самого. Я, бывало, сижу, смотрю фильмы последних пяти лет с его участием и думаю: интересно, этот парень — самый надежно хранимый секрет или секрет забытый? Что происходит с режиссерами? Почему они не могут его разглядеть, сдуть с него пыль? А потом я понял, что этого и не следует ждать. Джону нужен человек, который принял бы его всерьез и подарил ему любовь, в которой он нуждается.

Некоторые роли я пишу специально на актера. Вулфа я писал для Харви Кейтела, английских преступников — для Тима Рота и Аманды Пламмер. Я как-то раз увидел их вместе и по-

нял, что они оба должны сыграть в моем фильме. Мысль снять Тима в роли Винсента тоже была соблазнительной, потому что он бы тут чудеса творил, но их дуэт с Амандой был для меня важнее.

Мне ужасно нравится сводить вместе разных людей. Очень хотелось бы посмотреть вместе на Майкла Мэдсена и Лэрри Фишберна. Или на Лэрри и Сэма Джексона, который играет Жюля. Гэри Олдмена и Тима Рота я бы снял вместе в комедии. По правде говоря, если бы я переписал сценарий, Гэри и Тим могли бы играть Жюля и Винсента. Интересно было бы снимать Харви Кейтела и Кристофера Уолкена или Аль Пачино и Харви просто потому, что они еще никогда не работали бок о бок. Есть множество фигур, которые я бы хотел вернуть на экран. Майкла Парка, например. Но нельзя просто работать с людьми, которые тебе нравятся. Нужно еще, чтобы твой выбор был правильным, и тогда все будет здорово.

В качестве музыкального сопровождения я использую калифорнийский рок 60-х годов в стиле Дика Дейла. Мне он напоминает рок-н-ролл, Эннио Морриконе, спагетти-вестерн. Это основная музыкальная тема. Плюс песни. Самая знаменитая из них — переложение песни Нила Даймонда «Девушка, которая скоро станет женщиной», сделанное Эрджем Оверкиллом. Именно ее поет жена босса Майя, когда чувствует запах героина.

(«Sight and Sound», 1994, May)

Перевод с английского М.Теракопян

Михаил Трофименков

Преступление оплачивается

Шедевры современного американского криминального жанра смотреть не обязательно — достаточно взглянуть на лица его создателей и перечитать Чезаре Ломброзо. Времена толстопузого «дедушки Хичкока», одного появления которого на экране было достаточно, чтобы снять напряжение зала и успокоить зрителей (добрый кукловод на месте и не позволит расшалившимся куклам нарушить все заповеди до последней), — далеко в прошлом. На смену ему пришли невозмутимый завсегдатай затрапезных «Макдоналдсов» Дэвид Линч, Абель Феррара, по степени невменяемости на прошлогодней каннской пресс-конференции ничем не уступавший своему герою, накокаиненному «плохому лейтенанту», и Квентин Тарантино: острый подбородок, коромыслом загибающийся навстречу низкому лбу, черные очки в пол-лица и растоптанные кроссовки, в которых он слонялся в поисках интервьюеров по набережной Круазетт, накануне своего оглушительного и незапланированного триумфа в Канне-94 («Да он же противнее Диброва!» — воскликнула одна дама, моя коллега по Институту истории искусств). Режиссеры физиономически слились со своими персонажами — им место на экране, а не в роскошных отелях Лазурного берега.

Фестивальная пресса, определяющая «погоду», неадекватно передает настроение подавляющей массы журналистов после первого конкурсного просмотра. Насколько единодушно они льстили Андрею Кончаловскому на пресс-конференции — настолько холодны и презрительны были журнальные статьи. Насколько единодушны оказались по поводу Тарантино и его второго фильма в своих восторгах газеты (от правой «Фигаро» до элитарно-радикальной «Либерасьон» и полуподпольного листка «Голос дворца») — настолько полярно разделились мнения вечером 20 мая. Добрая половина журналистов окрестила Тарантино «фашистом» (в исторической перспективе он оказался в неплохой компании с Клинтом Иствудом и Серджо Леоне). На раздаче «Золотых пальмовых ветвей» он отреагировал на свист из зала характерным рубящим жестом: «Фак ю».

Презрение к критике заключено в самом выборе названия для фильма. Вряд ли нормальный режиссер в здравом уме и твердой памяти назовет свой фильм «Чушь собачья» или «Полный провал». Тарантино же еще в начальных титрах растолковал для непосвященных, что такое «Pulp Fiction»: дешевые, на газетной бумаге журналы двадцатых годов, в которых пе-

чатались первые образцы «школы крутого детектива», первые шедевры Хэммета и Чэндлера. Иными словами — дешевое чтиво, дешевка, макулатура...

Вместе с тем Тарантино обозначил историческую преемственность и слукавил. Его фильмы, как и фильмы Абеля Феррары или Пауля Верхувена, революционны именно потому, что начисто порывают с англосаксонской традицией. Популярные в отечественной литературе представления об особом цинизме и аморализме американского криминального жанра, мягко говоря, сильно преувеличены. Католический морализм «дедушки Хичкока» убедительно (даже со скидкой на католическую ангажированность самих Трюффо, Ромера и Шаброля) доказан критиками французской «новой волны». Переехав в Голливуд, он успешно избавился от черного пессимизма своих ранних, английских фильмов — «Саботажа» или «Секретного агента», — дойдя до эксплуатации американских представлений об истинно британском юморе. Моралисты эпохи «кодекса Хейса» перестраховались, заставив Ховарда Хоукса дать «Лицу со шрамом» подзаголовок «Позор нации». Все гангстерское кино — от «Маленького Цезаря» Ле Роя до «Пути Карлито» Де Палмы — моралистично по определению, поскольку рассказывает историю *краха* гангстера. Преуспевающий гангстер в американском кино немыслим. «Черный детектив» от своих литературных первоисточников (Хэммет, Чэндлер, Питер Чейни) до экранных воплощений (Хоукс, Хьюстон, Николас Рей, Самюэль Фуллер) более чем моралистичен. Действительно, он вывел на экраны «черный» мир предательства, соблазнов, пороков, вывел «черного» героя, внешне усвоившего правила этого мира, но старающегося по возможности восстановить справедливость. По мере развития сюжета этот герой может шантажировать, обманывать, подтасовывать улики, спускать с рук мелкие прегрешения, поддаваться чарам убийц-вамп. Но в финале — это главная мораль «черного» жанра — преступление не оплачивалось, преступники, пусть обаятельные, трагические жертвы обстоятельств, несли наказание, поскольку преступление оставалось преступлением, нарушением неявленной, но подразумевающейся нормы. «Черный» мир заполнял пространство экрана, но оставался маргинальным по отношению к другому — большому, «нормальному». Автор никогда не отождествлял себя с пороком и в финале щедро раздавал «живущим ночью» похоронные венки: в последнем акте бал правила смерть, отзывавшая преступников в свое царство. Название одного из шедевров жанра, фильма Жака Турнера — «Из прошлого», более чем красноречиво. Несмотря на легендарную сценарную запутанность «черных» фильмов, затянутые флэшбэки и сумятицу персонажей, время сохраняло свою моральную линеарность. Существовало прошлое, отмеченное не подлежащим забвению преступлением — и существовал финал, приносящий возмездие. И наконец, нет ничего моралистичнее «фильмов ужасов» восьмидесятых годов. Даже тошнотворные похождения какого-нибудь бессмертного маньяка Джейсона из сериала «Пятница, тринадцатое» — всего лишь метафора бунта традиционного, пуританского сознания глубинной Америки против унаследованного от шестидесятых «разгула секса и наркомании».

Джон Траволта в фильме «Макулатура»

С началом девяностых годов американское криминальное кино в лучших своих образцах меняет кожу, избавляясь от химеры-совести. Избавление увенчано «Оскарами», каннскими призами, кассовыми триумфами. Эта «аморальная революция» совпала, во-первых, с тиранией политической корректности, для адептов которой мишенью стали лучшие из фильмов, о которых пойдет речь («Молчание ягнят», «Основной инстинкт», «Pulp Fiction»); во-вторых — с торжеством маразма в американской юридической системе, то оправдывающей пресловутую Лоретту Боббит, кастрировавшую своего несчастного мужа, то годами не находящей оснований для осуждения милых братьев, вырезавших свою семью, а в-третьих — с разрушающими жизни и карьеры внушенными психоаналитиками «ложными воспоминаниями» о перенесенном в детстве насилии.

В «Молчании ягнят» кустарное, люмпенское

зло Буффало Билла, свежующего свои жертвы, можно победить только при помощи эстетского, отрефлексированного зла доктора Ганнибала, лакомящегося языком полицейского под красное вино и Моцарта. Только благодаря злусоюзнику замолчат ягнята, а сам доктор заслужит право на каннибальский рай на Карибах. «Основной инстинкт» Пауля Верхувена глумливо выворачивает наизнанку голливудский стереотип «сурового, но хорошего в душе полицейского». Любопытно сравнить персонажей Мела Гибсона в «Смертельном оружии» Ричарда Доннера и Майкла Дугласа у Верхувена. Герой Гибсона впадает в истерику, пьет и подставляется под выстрелы по причине личных бед, но борьба за справедливость возвращает его в строй. Герой Дугласа страдает от фрустрации по прямо противоположным причинам — бросил пить, завязал с кокаином и взял за правило убивать только по необходимости, а не когда захочется. Душевное равновесие ему восстанавливает лишь возвращение к стимулянтам и сообщничество с прекрасной преступницей. Успешно перестреляв всех свидетелей, он забирается с ней в постель до скончания времен. «Любовь побеждает смерть», как написал товарищ Сталин на полях горьковской сказочки. В «Твин Пикс» «нормальный» мир вообще оказывается фикцией, мороком, покрывалом Майи, сквозь которое лезет потусторонняя нечисть с уголовными наклонностями. «Плохой лейтенант» Абеля Феррары впервые продемонстрировал сыщика, какого мы еще не видели: алкоголика, наркомана, лжеца, визионера, садиста, онаниста, игрока. Но даже на фоне всей этой «черной серии» Тарантино кажется лидером, предлагающим отточенную эстетическую и философскую формулу аморального мира, где преступление оплачивается.

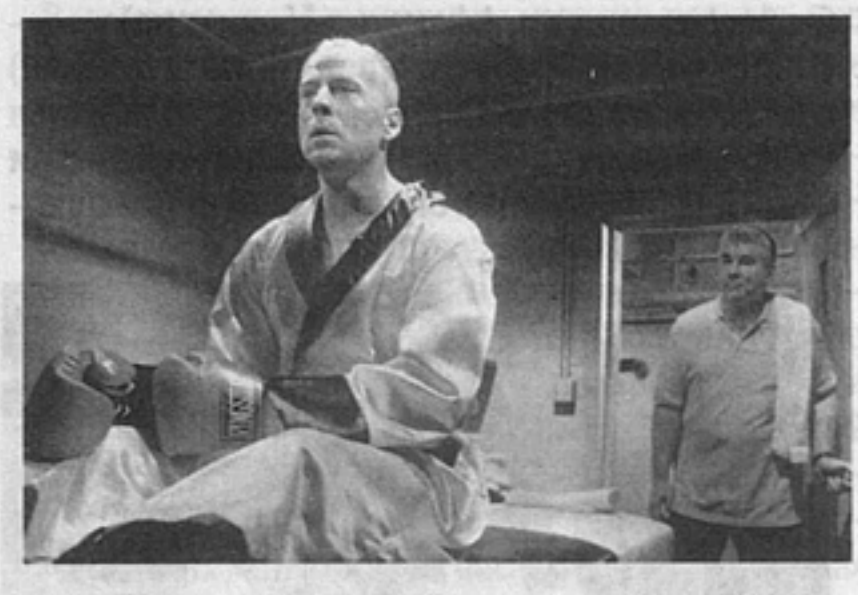
«Pulp Fiction» — ювелирное изделие, изготовленное самым виртуозным мастером сценарного дела в современном молодом кинематографе (в активе Тарантино еще и сценарии к фильмам Тони Скотта «Настоящий роман» и Оливера Стоуна «Прирожденные убийцы»). Формула мира заключена в переплетении сценарных линий, и поэтому в качестве вступления необходимо по мере сил «пересказать» этот не поддающийся пересказу фильм.

В качестве эпиграфа (как окажется, ложного) парочка болтливых растяп, поглощая в закусочной литры кофе и непрестанно объясняясь друг другу в любви, обсуждает, какой объект лучше всего грабить (Тим Рот в роли Пампкина и Аманда Пламмер в роли Хани Банни). Придя к выводу, что лучше всего — закусочную, эти истерично пародийные Бонни и Клайд выхватывают револьверы и укладывают посетителей лицом на пол. Под их вопли и начинается фильм. Двое не менее болтливых киллеров-профессионалов в смокингах едут на дело. Негр (Сэмюель Л. Джексон) допытывается (так древнерусский крестьянин мог бы расспрашивать Афанасия Никитина) у «латинос» (Джон Траволта в роли Винсента Вега) о деталях жизни в Европе, где тот скрывался от правосудия. В его феерическом изложении Франция оказывается страной непуганых идио-

Ума Турман в фильме «Макулатура»

тов, где даже не знают, как произносится «Биг Мак», а Амстердам — земным раем, где можно затовариться «травкой» в любом кафе. Прибыв к месту назначения, они с садистским конферансом расстреливают двух обитателей гостиничного номера, не упустив шанса полакомиться их гамбургерами. Завладев загадочным чемоданчиком, о содержимом которого зрителям остается только догадываться, они выполняют миссию. Вега постоянно жалуется напарнику на щекотливость своего следующего задания — в отсутствие «крестного отца» развлекать его жену. Тем временем сам «отец» инструктирует боксера-неудачника Буча Кулиджа (Брюс Уиллис), который должен «лечь» в купленном поединке. Появляется уже знакомая пара киллеров, но вместо смокингов на них почему-то легкомысленные маечки и трусики. Вега попутно сцепляется с боксером, затем, дабы подкрепиться перед вечерним выходом, покупает у знакомого дилера отборный героин (шприц и вся технология «ширяния» гиперреалистически оккупируют экран). Попутно некая Джоди (Розанна Аркетт) посвящает его в тайны модного «персинга»: она сама уже восемнадцать раз проколола все интимные места своего тела, а в язык загнала гвоздь — так сексуальнее... Прогулка с женой босса (Ума Турман) оборачивается для Веги кошмаром. Девушка разгуливает босиком, поминутно бегает

в туалет «попудрить» нос кокаином и (в ресторанчике, стилизованном «а-ля пятидесятые», с открытыми авто вместо столиков и официантами, прикинутыми под Монро и Пресли) заставляет не умеющего танцевать (!) Траволту участвовать в конкурсе твиста. Выиграв плю-



Брюс Уиллис в фильме «Макулатура»

шевого зверя, она по возвращении домой перебирает «пудры» и впадает в кому. Напуганный Вега, сметая все на своем пути, мчится к дилеру и под истеричные вопли женской половины семьи спасает девушку богатырским ударом гигантского бутафорского шприца в сердце. Затем на экране появляется нечто совсем непонятное. Кристофер Уолкен в мундире армейского капитана рассказывает мальчику историю о причитающихся тому семейных часах: они как реликвия переходили от прадеда-ветерана к ветерану-деду и к отцу, который попал во вьетконговский плен и пять лет прятал часы от грязных лап желтых коммунистических макак в собственной заднице. Папа умер от дизентерии, часы перекочевали в задницу капитана, а теперь вот вернулись к сыну. Зрители в недоумении. Затемнение. На первый план выходит боксер Буч. «Лечь» он отказался, убил соперника, заработал кучу денег, никаких угрызений совести не испытывает и собирается сбежать из Лос-Анджелеса вместе с инфантильной женой-француженкой (Мария де Медейрос). Наутро он, однако, обнаруживает пропажу часов, тех самых... Рискуя жизнью, Буч возвращается к себе, забирает часы и с изумлением находит на кухонном столе автомат. Из туалета под шум спускаемой воды выходит Вега с порножурналом в руках и получает пулю в сердце из собственного оружия. На обратном пути Буч сталкивается с мирно вышедшим за покупками «крестным отцом». После кровавой погони они оба оказываются заложниками у двух любовников-садистов: хипповатого владельца магазина музыкальных инструментов и полицейского офицера Зеда. Пока извращенцы в подвале насилуют «крестного отца», Бучу удается освободиться и спасти своего врага. Буч прощен, а раненого Зеда ждет ночь любви с телохранителями гангстера. Буч с женой исчезают из фильма на роскошном мотоцикле Зеда. Действие совершает мертвую петлю и возвращается в залитый кровью гостиничный номер из первой части фильма. Оказывается, история рассказана нам не до конца. Из ванной комнаты появляется спрятавшийся там гангстер и в упор разряжает свой револьвер в двух киллеров, но пули уходят «в молоко». Негр, и так склонный к месту и не к месту цитировать Библию, впадает в мистическое настроение и твердит о чуде. На обратном пути машину киллеров подбрасывает на ухабе, и случайно выстреливший револьвер сносит голову еще одному их сообщнику, подобранному в отеле. Ситуация безвыходная: они мчатся по самому центру Лос-Анджелеса в машине, залитой кровью и мозгами, в перепачканных костюмах. Они заворачивают к знакомому (сам Тарантино), который боится возвращения жены с занятий шейпингом и вызывает мистера Вулфа (Харви Кейтел, завсегдатай фильмов Тарантино и «плохой лейтенант» Феррары), лучшего на западном побережье эксперта по уничтожению трупов. Наорав на убийц, он заставляет их переодеться в спортивные костюмы (!), вычистить машину и успевает проде-

Джон Траволта, Сэмюэль Л.Джексон в фильме «Макулатура»

лать все это как раз к возвращению жены хозяина дома. Вулф отправляется на ленч с грудастой девицей, а убийцы после всех переживаний заходят в закусочную. К несчастью, именно там практикуется истеричная парочка, виденная нами в прологе. Профессионалы и любители долго держат друг друга под дулами револьверов (автопародия Тарантино на финальную сцену «Бешеных псов»), негр вещает о чудесах, а содержимое мистического чемоданчика приводит «Бонни» и «Клайда» в такой трепет, что они отказываются от выручки и,

пошатываясь, уходят в обнимку в светлую даль. Финальные титры.

Если пронумеровать сценарные куски, отличающиеся хронологической целостностью, а затем «перемонтировать» фильм, расставив их в нормальной последовательности, то получится примерно следующее: 2 — 6 — 1 — 7 — 3 — 4 — 5.

К чести Тарантино, такая композиция нисколько не затрудняет восприятия фильма, он смотрится на одном дыхании, покоряя своей игровой раскованностью и агрессивной убедительностью. Именно благодаря тому, что три составляющие его новеллы разрезаны на куски и перетасованы, на экране возникает уникальный мир.

Во-первых, этот мир тотального насилия и не менее тотальной «обдолбанности» не только не подразумевает, но и отрицает существование какого-то другого, «нормального» мира. Социальные ценности, воплощенные в капитане Кунсе, — на уровне дизентерийных часов в заднице. За исключением попадающих под шальные пули прохожих, нет ни одного «нормального», не связанного с преступностью, человека. О представителях закона никто и не слышал. О своей маргинальности преступники и не догадываются.

Во-вторых, фильм абсолютно аморален, но отнюдь не жесток, несмотря на обилие вышибленных мозгов. В этом его принципиальное отличие от классики «черного» жанра, которая, при всем своем морализме, очень жестока. Насилие в фильме Тарантино — настолько естественная форма самовыражения, что воспринимается внеэмоционально, орнаментально, хореографически. Аналогии — Сейлор, разбивающий охраннику голову в начале «Дикого сердца» Дэвида Линча под «хард рок»; Кристофер Уолкен, танцующий с чернокожими «коллегами» в «Принце Нью-Йорка» Абеля Феррары. Режиссерский взгляд — небывалое явление в истории жанра — отождествляется со взглядом персонажей. Тарантино оценивает насилие, как и они. Его забавляет только решение чисто технических проблем: как избавиться от обезглавленного трупа в центре Лос-Анджелеса, как вывести из кокаиновой комы девушку, отделаться от самопальных налетчиков и т.д.

В-третьих, Тарантино исключает смерть как смыслообразующий фактор, эпилог, возмездие. Нарушив хронологическую последовательность, он возвращает на экран давно убитых персонажей. Вега, в середине фильма застреленный в туалете, в финале мирно завтракает. Персонажи Тарантино оказываются как бы бессмертными, заключенными в самодостаточный аморальный игровой мир без начала и конца, где все события происходят одновременно, никогда не приближаясь к катарсису.

Брюс Уиллис, Мария де Медейрос в фильме «Макулатура»

Заслужил ли Тарантино «Золотую пальмовую ветвь» в Канне? Как противоядие от вымученных европейско-российско-китайских претензий на классицистичность — безусловно. Как несомненный «культовый фильм», сюрприз, неожиданность, свежее и наглое слово — безусловно. Как виртуозный образец сценарного ремесла, феерия неожиданного, парадоксального использования «звезд» (Траволта, Уолкен, Уиллис и другие) — безусловно. Но мне ближе и симпатичнее его первый фильм «Псы помоек» («Псы взаперти», «Псы из отстойника», в нашем прокате — «Бешеные псы»), не такой болтливый, более собранный, строгий, по-настоящему жестокий, где аморализм мира еще переживался как античная трагедия, а смерть не приносила ответа и избавления, но существовала как единственная реальность. Став модным автором в Европе, Тарантино играет с жанром. Есть опасность, что он окажется среди недолговечных «бабочек» постмодернизма, не оправдавших надежд, как это случилось с Линчем после «Головы-ластика», Джармушем после «Страннее рая», Содербергом — после «Секса, лжи и видео». Но пока что Тарантино — самый безумный из молодых режиссеров мира.

Манола Дарджис

Pulp-инстинкт

Кино Квентина Тарантино, в котором трещат кости, лопается кожа, ручьями льется кровь, населено мужчинами и женщинами, живущими вне закона. В своем последнем фильме «Макулатура» режиссер возвращается в мир повседневного насилия и притупленных чувств, в мир с крутым прошлым и бездумным настоящим. Здесь, где кофе всегда черный, а сигареты, естественно, без фильтра, различие между нормальным и патологическим не просто стерто, а вообще устарело.

Тарантино — один из наживающихся на так называемом «pulp», но он не единственный режиссер, переиначивающий «крутой» стиль на современный лад. Столь непохожие кинематографисты, как Карл Франклин («Одно неверное движение»), Тамра Дэвис («Помешанная на оружии») или Питер Медак («Ромео истекает кровью»), обживают то же пространство, одержимые эстетикой, чья привлекательность очевидна, хоть и не всегда просто объяснима. «Pulp» — это жуткая, дикая сенсационная дешевка. Эти фильмы, действие которых происходит на безлюдных улицах, на стоянках трейлеров, на одиноких пыльных дорогах, имеют явную направленность против духа 80-х годов и против кино из жизни благополучного «среднего класса». Их предмет — убийство и всевозможное разложение — психическое, эмоциональное или физическое. Они далеки от мира «стедикамов», блестящих кадров Спилберга или Лукаса и их технической роскоши.

Сам термин — «pulp» — происходит от названия группы журналов, возникших на рубеже веков, которые, вытеснив дешевенькие романчики, выдержали испытание войной. Само слово пришло из бумажной промышленности и обозначает род бумаги, на которой, собственно, и печатались такие журналы. «Pulp» охватил собой многие жанры, включая вестерн, романы ужасов, фантастику и приключения, но основу его составлял детектив. Им не гнушались Дэшиел Хэммет и Реймонд Чэндлер, Корнел Вулрич, Джон Д.Макдональд и Мики Спиллейн. На нем сделали себе имя Джеймс М.Кейн и Джим Томпсон.

Время от времени подобные произведения переносились на экран, где, правда, кровь уже не лилась рекой, а от секса осталось одно воспоминание. Самые знаменитые из подобного рода фильмов были сняты по мотивам детективов (например, «Мальтийский сокол» или «Двойная страховка» — шикарные студийные картины с участием «звезд»). По духу же к «pulp» ближе, так сказать, «хулиганские» картины того же Хоукса Уэллмена, Уолша и Ман-

---

Мать Квентина работала в отделе социальной помощи. Отца он не знает. Тарантино — типичный продукт американской субкультуры, взращенный на кока-коле (кажется, это было первое слово, которое он произнес) и телевидении. Его понимание успеха сводится к тому, чтобы пересказать собственную жизнь в комиксах. Кино же он полюбил благодаря телеэкрану, тогда как во всем мире подростки открывали для себя новый вид наркотика — видео. В то время как его ровесники увлекались машинами, девушками и футболом, Квентин Тарантино думал только о кино. Его познания в области кинематографа столь же огромны, сколь и эклектичны. Но именно они послужили поводом для приглашения его в видеоархив одного из самых крупных видеоклубов в Манхэттен-Бич, «народном» районе Лос-Анджелеса. Нет такого фильма, который бы Тарантино не видел; сцены или фрагмента диалога, которых не знал бы наизусть.

Параллельно Тарантино посещал курсы драматического искусства. Но через шесть лет понял, что это не его путь, что окружающие его актеры не разделяют его концепции кино. Все они мечтали стать новыми Де Ниро, тогда как он испытывал желание походить на Де Палму, которого называл своим учителем. Призванием своим он считает режиссуру. Но о том, чтобы посещать киношколу, не могло быть и речи. Чему его там могли научить? Грамматику кино он знал наизусть.

В 22 года Тарантино взял напрокат 16-миллиметровую камеру, пытаясь снять короткометражку, которую затем превратил в полнометражный фильм. В течение трех лет он снимал, не имея возможности проявлять пленку: на это у него не было средств. А когда в конце концов проявил, то с ужасом убедился, что все снятое непригодно для монтажа. Так Тарантино научился тому, как не надо снимать кино. И дал себе зарок: не делать больше ничего до тех пор, пока не найдутся средства. Но как заработать деньги? Естественно, ремеслом сценариста. Так он написал «Настоящий роман», который удалось продать независимому продюсеру за 50 тысяч долларов. На эти деньги он решил воплотить в фильм свой второй сценарий — «Бешеные псы», пригласив на роли своих друзей.

на, созданные по мотивам шероховато написанных произведений об обычных головорезах, изобилующие стереотипами. Именно такое кино молодежь, по результатам опроса «Кайе дю синема», назвала «своим».

В 1955 году Клод Шаброль писал: «Американского триллера в кино больше нет, в литературе тоже. Источник иссяк. Возрождение невозможно». Люк Мулле так характеризовал в 1959 году работы Сэма Фуллера: «У него мы видим все то, что другие режиссеры намеренно выкидывают из своих фильмов: беспорядок, грязь, непонятные поступки, слабый подбородок, завораживающе некрасивое мужское лицо». Мулле назвал Фуллера приземленным, первобытным режиссером. В том самом году Годар начал работу над фильмом «На последнем дыхании».

Шаброль и компания поддерживали таких режиссеров, как Николас Рей, Хоукс, Манн и Олдрич, привлеченные животными страстями, поэтическими мизансценами и безусловным профессионализмом их фильмов. Не удивительно, что когда эти критики превратились в режиссеров, они обратились к тому же источнику, что и их идолы. Второй фильм Трюффо — лирическое переложение романа Дэвида Гудиса «Стреляйте в пианиста». В результате получился гибрид «новой волны» и голливудского «черного» фильма. Позднее Трюффо снимет киноленту «Новобрачная была в черном» по мотивам «черного» романа Корнела Вулрича.

Тем временем изменения в общественной жизни и послабления требований к кино создали в Голливуде благоприятную атмосферу для процветания американской «новой волны». В 60 — 70-х годах Пенн, Сигел, Пекинпа, Фридкин, Коппола и Скорсезе укрепили позиции жанра яркими эмоциональными историями о преступниках, гангстерах и детективах. От «Бонни и Клайда» до «Грязных улиц» термином «pulp» определялось содержание, внешний вид и фактура великих американских фильмов. Только теперь авторами были не подельщики, а настоящие художники, которых мучил вопрос: насколько можно доверяться тяге к этому жанру, каковы эстетические ограничения, налагаемые на показ крови и внутренностей?

В 80-е «pulp» в чистом виде ушел в подполье, зато процветали дорогостоящие боевики, «фильмы ужасов» и «фильмы действия», такие как «Инопланетянин», «Крепкий орешек», «Смертельное оружие» и «Терминатор». А затем, в 1992 году, появились «Бешеные псы» Тарантино, и вот «pulp» снова вернулся. Это мучительный рассказ о мучениях — о хорошо спланированном ограблении, превратившемся в бойню. Снятая по мотивам фильма Кубрика «Убийство» (1956), кинолента Тарантино по духу напоминает скорее творчество Фуллера, хотя и преломленное через призму европейского искусства, через опыт Кормена и Годара. Кровь, вытекающая из тела мистера Оранжевого, так же красочна, как мясо, пожираемое людоедами в «Уик-энде». В свои тридцать один год Тарантино, циник, любитель поп-культуры, чувствует себя одинаково уютно и в обществе Элвиса Пресли, и в обществе Стива Маккуина, Пэма Гриера и Шекспира. Его сценарии «Настоящего романа» (режиссер Тони Скотт) и «Макулатуры» даже в большей степени, чем «Бешеные псы», изобилуют параллелями с другими кинолентами и телефильмами.

Тарантино, как и все его поколение, облада-

Сила Квентина Тарантино — в способности получить максимальный результат за минимальные деньги. В «Псах», гангстерском фильме, повествующем об ограблении, само это ограбление ни разу не показывается. О нем лишь говорят. Чтобы как-то привлечь зрительское внимание, Тарантино строит интригу, используя уровни повествования, оперируя столь же меткими, сколь и безумными диалогами (пять героев пытаются понять смысл песни Мадонны), движениями камеры и, естественно, игрой актеров, которым предоставлено широкое пространство для импровизации. Все это было столь непривычно, что не случайно после встречи с Тарантино пораженный качеством сценария Харви Кейтел впервые в жизни решил стать его сопродюсером.

После «Псов» в жизни Тарантино все ускорилось. Причем в такой степени, что теперь, в отличие от своих коллег с Восточного побережья, он не пренебрегает предложениями Голливуда. Он отлично обжился в этой системе, по соседству с которой вырос. Ему досконально известны ее правила, и он умеет ими пользоваться. Так, ему уже удалось добиться того, что два режиссера, которых он очень ценит и которые занимают ведущие места в кинобизнесе — Тони Скотт и Оливер Стоун, — сделали два фильма («Настоящий роман» и «Прирожденные убийцы») по его сценариям. Способности Тарантино писать сценарии и добиваться постановки фильма поражают. Так, он помогает своему другу Роджеру Эвери снять первый фильм «Убийство Зои» с Эриком Штольцем и Жан-Юг Англадом. Наконец, ему достаточно было лишь щелкнуть пальцами, чтобы собрать в фильме «Макулатура» прекрасных актеров. Продюсер фильма — Денни Де Вито. Очевидно, что Квентина Тарантино подгоняет попутный ветер, и, похоже, уже никто не сможет его остановить.

Фрагменты из статьи Лорана Тирара «Тарантино, или Кинематограф во плоти» («Studio», 1994, Special Cannes). Перевод с французского А.Брагинского

ет жизнерадостным плохим вкусом, жадно набрасываясь и на хорошее, и на плохое, даже идиотское. В его последней работе ясно проступают параллели с «Семьей Партриджей», «Командой Бреди», «Пушками Навароне», «Избавлением», «Ее звали Никита». Как в свое время Годар (говоривший, что «новая волна» — это кино киноманов), Тарантино наслаждается экскурсами в историю, вот почему бифштекс у него — это не просто кусок мяса, а потенциальная шутка.

«В и н с е н т. Мне, пожалуйста, бифштекс «Дуглас Серк»[1].

О ф и ц и а н т. Как вам подать: поджаренным, чтоб хрустело, или кровавым, как ад?»

Тарантино признается в любви к Годару и пишет сценарии, которые по стилю, если уж не по политической направленности, подражают работам французского автора до 1967 года. «Бешеные псы» напоминают фильмы Годара еще и своей нелинейностью, небрежным нигилизмом, игривой застенчивостью. И в «Макулатуре» тоже причудливая структура, где три

«Бешеные псы»

пересекающиеся новеллы обрамляются прологом и эпилогом. Хотя название отсылает нас к крутой литературе прошлого, герои взяты прямехонько из поп-культуры. Грубо говоря, это фильм о кровавых приключениях нескольких пар, включая короля преступного мира с женой, группу гангстеров, по крайней мере две влюбленные парочки и нескольких ненормальных фермеров.

[1] Дуглас Серк — американский режиссер, по национальности датчанин. Был культовой фигурой для многих режиссеров 60-х годов, в частности, был любимым режиссером Фасбиндера. — *Ред.*

Нежные тела

В самом безумном варианте «Макулатуру» можно рассматривать как гибрид романа для женщин и комикса. В самой смешной и грязной сцене четверо мужчин пытаются убрать следы бойни, прежде чем вернется жена одного из них. Сцена эта своей четкостью похожа на продуманное ограбление из фильма Жюля Дассена «Потасовка среди мужчин», где невероят-

ная сноровка воров — контрапункт их презрению к рутине буржуазной жизни. Режиссер одновременно будто посмеивается сам над собой, ибо кадры выглядят ускоренным курсом для постановщиков, где Вулф (Харви Кейтел) выступает как руководитель уборки и продюсер, разбираясь с актерами и их передвижениями в оставшемся после бойни хаосе.

Тарантино использует опыт постановки сцен насилия, приобретенный в работе над двумя предыдущими фильмами. Но здесь его изыски имеют двойную стратегию — показать зло, которое способны причинить мальчики, не желающие взрослеть, и отношения между мужчинами и женщинами, где женщины могут вести себя на сцене либо «правильно», либо неправильно. Хотя центральными в фильме являются взаимоотношения двух мужчин, практически все крутые парни в картине либо уже обзавелись женщиной, либо вот-вот свяжутся с ней.

Однако по сей день Тарантино написал лишь одну женскую роль, сравнимую по сочности с мужскими (это Элабама в «Настоящем романе»), что роднит его с другими авторами того же направления. В этом жанре женщины имеют куда больше шансов, чем мужчины, стать к финалу трупами.

В фильме Питера Медака «Ромео истекает кровью», тем не менее, автор сценария Хилари Хенкин воскрешает повесть о «нехорошем» мужчине и еще более «нехорошей» женщине.

Ромео — Джек Гримальди, кривой полицейский — разрывается между женой, любовницей, гангстершей по кличке Мона и мафией. Жестокая, но чувственная Мона — роковая женщина 90-х годов, женщина, которой, для того чтобы победить мужчину, достаточно сжать бедра. Это фильм о том, как женщины лгут мужчинам, а мужчины — самим себе. Картина «Ромео истекает кровью» черпает вдохновение у Чэндлера и старой «крутой» школы. В итоге же сутью повествования становится традиционный страх перед женщиной («Она очень современная, — говорит о Моне один из персонажей. — Ей нужно все»).

«Ромео истекает кровью» — лишь один из целой серии фильмов, ревизионистских по духу, а иногда и по исполнению. Другой пример — остросюжетная лента Карла Фрэнклина «Одно неверное движение», в котором вопросы расы, секса и класса возникают столь стремительно и ненавязчиво, что их вообще можно не заметить. Картина «Помешанная на оружии» (режиссер Тамра Дэвис) изначально снималась для телевидения и представляет собой настоящий «pulp», где есть и отрицательная «звезда» Дрю Берримор, и история обреченной любви. Но к произведению Джозефа Эйч Льюиса она имеет мало отношения. Она ближе к роману Джеймса М.Кейна «Бабочка» — о (псевдо) инцесте, только на сей раз события рассматриваются с точки зрения жертвы. Интересно, что и в «Одном неверном движении», и в «Помешанной на оружии» на первом плане оказываются персонажи, которые раньше в лучшем случае были бы второстепенными, а скорее всего и совсем незначительными.

Но, несмотря на все эти реверансы в сторону женщин и негров, новое направление «pulp» остается по сути белым и мужским. На примере израненного тела белого мужчины можно проследить всю историю американского жанрового кино. От вестернов до гангстерских фильмов, от мелодрам до фильмов о войне великие американские режиссеры демонстрировали свое восхищение подвергавшимся риску телом белого мужчины. И неважно, идет ли

речь о близорукости Дастина Хоффмана в «Соломенных псах» или о разбитой физиономии Де Ниро в «Бешеном быке», это всегда риск, которого не боятся и который искупают болью.

Новый «pulp» ставит хорошо знакомые страдания в новый контекст. В отличие от неторопливых вальсов со смертью в «Убийце» Джона Ву или в «Дикой банде» Пекинпа, в «Бешеных псах» страдания отмеряются методично, капля за каплей. От первой до последней сцены Тарантино замедляет ритм боли. Сегодня кровь больше не течет изящной струйкой из раненого тела. Предстающее взорам кровавое месиво было когда-то лишь привилегией зрелищных постановок Марио Вава и «Хэммер студио». Именно зрительный аспект показа страданий на экране беспокоит цензоров и хранителей нравственности, которые во всех недугах общества винят насилие, запечатленное в кино, будто хлещущая фонтаном кровь из оставленной пулей дыры хуже, чем изящные голливудские раны. Но все эти кости, мясо, внутренности вызывают нестерпимо горькое чувство. Ву в своих фильмах изображает «нежное» насилие. У него усеянные рваными ранами трупы свидетельствуют о гуманности режиссера и божественности человеческого тела.

В голливудских «фильмах действия», таких как «Крепкий орешек» или «Смертельное оружие», героя ранят, но никогда не побеждают. Как надувной клоун, он с идиотской усмешкой снова и снова вскакивает, будто ему все

«Бешеные псы»

нипочем. На него сыплются удары, оплеухи, пули, но он выдерживает все, доказывая неуязвимость своего тела. Ву же, напротив, обеспечивает своим «звездам» утонченную смерть. Классический пример — «Убийца», где герой ползет навстречу смерти. В следующей же картине он снова воскресает. (Случайно ли, что среди режиссеров pulp-направления так много католиков?) Жажда искупления становится лихорадочной в «Плохом лейтенанте» Абеля Феррары, где безымянный мужчина страдает за грехи мужественности, белой кожи и законопослушания. Силач рейгановской эпохи, воспетый Шварценеггером и Сталлоне, трансформируется в нечто мягкое и ранимое, будто под тяжелыми ударами сама мужественность приобретает новые формы.

Феррара подчеркивает, что в pulp-фильмах вопрос «почему?» — пустой звук. Ни детектив, ни преступник не отличаются психологической глубиной. Это люди действия, правда, иной раз демонстрирующие чувство юмора и веру в Бога. Когда в картине Пекинпа «Принесите мне голову Альфредо Гарсиа» Уоррен Оутс стреляет в голову явно мертвого человека, он спрашивает, обращаясь в никуда: «Почему? Потому что мне это приятно». Так же рассуждает и герой Хэммета: «Я начал бить его правым кулаком. Мне понравилось. Живот у него был дряблый, и каждый раз, как я ударял, он становился все мягче и мягче. Я часто бил его».

Ужас в зеркале

Несмотря на наличие намеков на Фрейда, для этого направления больше характерны такие проблемы, как отчуждение и жадность. (У Фуллера в «Обнаженном поцелуе» извращенные сексуальные разговоры одного из персонажей сопутствуют действию: маньяк насиловал детей.) В таких известных вещах, как страсть и ревность, pulp идет против общепринятых моральных, политических и нравственных норм. Герои здесь до самозабвения курят, пьют, спят с женщинами и иногда убивают. Они скорее всадят пулю в кого-нибудь, чем сами под нее подставятся. Они вечно одиноки.

Стиль остался прежним — жестоким, без прикрас, чисто американским, — зато теперь фильмы вселяют новые страхи. В «Настоящем романе» есть сцена, где белый человек издевается над белым гангстером, рассказывая тому откровенно расистскую и очень смешную историю про африканцев, итальянцев и баклажаны. Это кажется бессмысленным, покуда гангстер не убивает рассказчика, прекратив таким образом издевательство. То, что за расизм можно отвечать смертью, — лишь один из жестоких уроков сцены. Другой же состоит в том, что какого бы цвета ни была кожа, мужчине никуда не уйти от проблем мужественности, расы, национальности. У Тарантино раса и мужественность всегда на первом месте.

Великий автор pulp-романов Чарлз Уиллфорд начинает «Майами блюз» словами: «Фредерик Дж. Френджер-младший, жизнерадостный психопат из Калифорнии, попросил у стюардессы первого класса еще бокал шампанского и письменные принадлежности». Эти слова не производят столь сильного впечатления, как, скажем легендарная фраза, с которой начинается «Почтальон всегда звонит дважды»: «Примерно в полдень меня выкинули из грузовика с сеном». Но у Уиллфорда смысл ясен. Подобно бомбе с часовым механизмом, он предупреждает о новых неожиданных, беспредельных, обыденных опасностях и жестокостях, подстерегающих где-то совсем рядом. «Майами блюз» — один из четырех романов об усталом детективе отдела по расследованию убийств по имени Хоук Мозли. К финалу последнего — под названием «Как мы умираем» — Мозли перестанет быть холостяком-затворником и окажется в своего рода женской коммуне. А то, что в последней книге говорится еще и о случае рабства негров, так это лишь дополнительная характеристика территории, описываемой Уиллфордом. Этот же мир исследует Клинт Иствуд в «Непрощенном» и в «Совершенном мире».

Как и у лучших представителей этого направления, одержимость безопасностью (охрана границ, вакцины, оборонные инициативы, таблички с надписью «вооруженный отпор», там и сям попадающиеся на пути) порождает лишь новые страхи. Чаще всего страх появляется по утрам в ванной, он вкладывает в руку оружие, заставляет решетить пулями тело, проливать кровь на улице.

(«Sight and Sound», 1994, May)

Перевод с английского М.Теракопян

А. Дорошевич

Триллер вместо детектива

Определения жанров в кино всегда были в высшей степени приблизительны и в разное время базировались на разных принципах. В одних случаях доминирующим основанием деления служили тематические различия, когда классификацию диктовал объект изображения, в других — на первый план выступал характер трактовки изображаемого. Такие классификации складывались стихийно с самых ранних дней кино, и осуществлялись они не теоретиками-киноведами, а служащими кинокомпаний, составлявшими каталоги фильмов для проката и продажи. Вот, скажем, какие фильмы (даже не фильмы, а «виды», то есть «запечатленные изображения») значились в каталоге американской фирмы «Байограф» за 1902 год: «Комические виды; Виды спортивных состязаний и времяпрепровождения; Военные виды; Железнодорожные виды; Сценические виды; Виды известных персонажей; Разнообразные виды; Трюковые картины; Морские виды; Изображения детей; Виды пожаров и полицейских патрулей; Виды Панамериканской выставки; Водевильные виды; Изображения парадов».

Очевидно, что «документальность» съемок здесь преобладает, почему о трактовке изображаемого речь, в сущности, не идет. Но вот уже в 1905 году каталог «Оптической компании Кляйна» предлагает следующие категории отснятого материала: «1. Сочиненное: а) историческое, б) драматическое, в) повествовательное. 2. Комическое. 3. Таинственное. 4. Сценическое. 5. Известные личности».

Здесь на первый план выступает уже сам характер снятого. Так с первых шагов кинематографа в едином эмоциональном комплексе оказались слиты предмет изображения и эффект, производимый им на зрителя. Изображение Дикого Запада в «вестерне» стало неразрывно связано с понятиями «приключение», «опасность». В таком же эмоциональном ключе мог восприниматься «военный фильм», «гангстерский фильм» и т.д.

Предметы жанра, таким образом, сосуществуют в разных плоскостях, объединяя как материал изображения, так и трактовку этого материала, равно как и психологический механизм его воздействия на воспринимающее сознание. В разное время, в разных исторических условиях, даже у разных режиссеров это соотношение строится по-разному. Скажем, интерес к предмету изображения может характеризовать более документальный стиль, без определенной психологической доминанты, упор же на стилистику, на психологию может (хотя и не обязательно) отодвинуть проблему достоверности на второй план.

В результате жанровые границы в кино оказываются весьма подвижны, одни и те же характеристики могут переходить из одного жанра в другой, да и сами жанры, как показывает история кино, трансформируются от десятилетия к десятилетию.

Подобной трансформации и взаимоперетеканию подвергались, в частности, такие жанры, как детектив и триллер.

Их близость обусловлена тем, что и в том и в другом предметом изображения служит, как правило, преступление, однако перспективы, в которых преступление изображается, весьма различаются. В детективе (от лат. deteqo — раскрываю, разоблачаю) упор делается на раскрытие тайны, главным образом преступления, в триллере же (от англ. thrill — прохватывать, волновать) — на переживание самого преступления или процесса его раскрытия.

Как отметил в своем капитальном исследовании В.Михалкович, «триллер противопоставляет стремлению к финальной разгадке, ради которой приносится в жертву и психология, и обстоятельное изображение человеческого действия (может быть, полемически), именно сопереживание самому действию». Основание для такого перехода автор вполне обоснованно усматривает в усилении в 50 — 60-е годы социального пессимизма в обществе и, соответственно, в кинематографе. Тревожное ожидание, беспокойство, страх, то есть чувства, преобладающие в триллере, отвечают, по мнению Михалковича, угасанию в обществе надежд на «эффективность индивидуального

действия». Одновременно возрастает степень демонизации общества, противостоящего герою, таинственной мафиозной «Организации», в схватке с которой герой, как правило, терпит поражение.

Тем не менее, если посмотреть на проблему взаимоотношения детектива и триллера в более широкой перспективе, можно прийти к выводу, что противопоставление «разгадки преступления» «переживанию преступления» носит более общий характер.

Эжен Ионеско однажды заметил, что детектив как раскрытие тайны вообще лежит у истоков литературы, и в качестве примера привел историю Эдипа. Действительно, сюжет трагедии Софокла заключается в том, что Эдип, царь Фив, пытается выяснить причину постигшей город моровой язвы. В результате расследования выясняется, что виной всему оказался сам ничего не подозревающий Эдип, выросший в чужой семье и совершивший два преступления, нарушающие предустановленный космический порядок: отцеубийство (убитый в давней случайной ссоре старик оказался отцом) и кровосмешение (царица Фив, на которой в качестве спасителя города женился в свое время Эдип, была его матерью). Расследование, таким образом, ведет к восстановлению закона и порядка, царствующего, по представлениям древних, не только в обществе, но и в самом мироздании. Нарушителем его может оказаться и, на первый взгляд, совершенно ни в чем не повинный человек, что тем не менее совершенно не избавляет его от ответственности и кары (каковой и является самоослепление Эдипа).

Если целостное единство мира осуществлялось, по представлениям древних греков, силою Рока, превзойти которую не может даже воля капризных богов, то в условиях рационалистической веры в науку (ее пик пришелся на конец XIX века) единство мира, как представлялось, может отразить научная его картина, где в стройной, аналитически постигаемой взаимосвязи находятся, словно в собранной головоломке, все его элементы.

Не беда, что некоторых элементов еще нет, со временем они должны быть найдены с помощью того, что уже известно, индуктивным, научным методом. В мире, где господствует научный детерминизм, задача эта вполне осуществима. Не случайно именно на конец XIX века приходится возникновение детектива как самостоятельного зрелого жанра и появление такого классического образа сыщика, как Шерлок Холмс. Сыщик путем логической дедукции восполняет недостающие звенья в общей картине преступления и восстанавливает целостную картину действительности. Таким образом, детектив использует метод ретроспекции, тщательное изучение прошлого. В этом смысле он ближе к литературе, где, как правило, идет речь о событиях уже прошедших с точки зрения настоящего. Там же, где процесс продвижения к раскрытию тайны драматизируется, на первый план выступают события, мешающие расследованию, тормозящие его (то, что в литературоведении называется приемом ретардации).

А коли цельная картина рано или поздно восстанавливается, мир в глазах зрителя приобретает устойчивость, которой был до этого лишен, ибо подозрение, падающее поочередно на самых разных персонажей, лишает сопереживателя расследования четкой нравственной ориентации. Добро и зло оказываются поставлены на свои места благодаря какой-нибудь мелкой детали, которая, как ключ, должна все раскрыть. Такого рода прием может использовать не только чисто детективный жанр. Наиболее ярким примером здесь служит «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса. На поиске смысла предсмертных слов Кейна «розовый бутон» строится сюжетная канва фильма — расследования истинной природы личности героя, противоречивые стороны которой журналисту-расследователю так и не удается свести вместе из-за утраты детских санок с написанными на них словами-шифром. «Гражданин Кейн» демонстрирует, что расставить все по своим местам не так-то уж просто. Противоречивая человеческая душа не укладывается в плоскую логику поступка.

«Широк человек, надо бы сузить», — взды-

«Гражданин Кейн», режиссер О.Уэллс

хал один из героев Достоевского. Сам же Достоевский в «Братьях Карамазовых» продемонстрировал, что чисто детективный подход сопоставления улик и мотивов не приводит к торжеству истины. По всем логическим выкладкам такого рода, именно Митя Карамазов должен был бы оказаться убийцей своего отца Федора Павловича, однако это не так. Механическое совмещение деталей еще не дает картины целого. Для подлинного проникновения в ситуацию требуется не просто знание формальных обстоятельств, а проникновение в так называемый человеческий фактор.

Этот человеческий фактор — мотивы преступления не только формальные, но и психологические, переживание его, эмоциональный климат его подготовки, свершения и того, что за ним следует, — составляет основу авторского повествования в «Преступлении и наказании». Преступление Раскольникова переживается читателем по мере его подготовки и совершения. На первом месте стоит именно это эмоциональное сопереживание герою — оно прямо пропорционально эффектности (в смысле необычности и накала) событий.

Однако как бы ни было сильно эмоциональное напряжение, которое вызывает повествование у Достоевского, оно не является самоцелью для автора. В каких бы жестоких и страшных обстоятельствах ни оказался герой, автор всегда помнит о личной ответственности человека за свои поступки. «Царь Эдип», например, потому является трагедией, что герой, субъективно невиновный, принимает вину на себя и самоослепляется. Само по себе раскрытие тайны (чем, собственно, и занят детектив) ничего не решает, а чисто эмоциональное переживание несчастий, обрушившихся на человека, снимает вопрос о трагической вине. Так же обстоит дело и с романом Достоевского, который и называют «романом-трагедией».

Если же убрать мотив ответственности (причем не чисто юридической, как в детективе), то мы окажемся на территории мелодрамы, где герои претерпевают перемены судьбы и жизненные несчастья совершенно безвинно, поскольку она имеет, как это в свое время сформулировали литературоведы русской «формальной школы», лишь одну эстетическую цель — вызвать «чистую», «живую» эмоцию у читателя.

Таким образом, и в детективе, и в мелодраме по сравнению с трагедией акценты смещены, так как авторы в них уходят от поиска сущностной причинности. Если в трагедии причиной «перехода от счастья к несчастью» (как гласит аристотелевская формула) является объективная «трагическая вина» героя, пусть даже субъективно не виноватого, но чем-то нарушившего предустановленный порядок жизни, то в детективе и мелодраме наблюдается отход от метафизики, от желания связать настоящее с прошлым в единую картину мира. В детективе связь элементов этого мира видится чисто логической, где если и остается понятие ответственности, то только юридической, никак не затрагивающей основ мироздания.

Что же касается мелодрамы, то всё, что в ней происходит, есть результат игры случая, судьбы, враждебной или благоволящей героям, действующим в *данной* ситуации, в *данных* обстоятельствах. Получение неожиданного наследства или выяснение собственного происхождения демонстрируют не столько глубинную укорененность настоящего в прошлом, сколько эффектный ход, способствующий более острому восприятию настоящего.

При перенесении в кинематограф мелодрама благодаря своей эффектности становится своего рода «аттракционом», в эйзенштейновском понимании этого термина. В «аттракционе» же, где на первом месте находится его воздействие на воспринимающее сознание, — причины, это воздействие вызвавшие, отступают на второй план. Поэтому детективное расследование прошлого интересно в кино не столько с точки зрения выяснения скрытого, пока неизвестного звена всей ситуации, сколько как переживание трудностей, с которыми расследователь встречается на своем пути.

Не случайно из наследия Агаты Кристи экранизировался чаще всего роман «Десять негритят» (в 1945, 1968, 1975, 1989, а также версия С.Говорухина — в 1987-м). Дело в том, что в романе речь идет не столько о раскрытии одного преступления, сколько о целой серии убийств, так что на протяжении всего действия зритель находится в постоянном напряженном ожидании, что кто-то может оказаться очередной жертвой.

Впрочем, был в недавней истории кино один момент, когда классический принцип построения детективного произведения — тесная увязка всех деталей (включая недостающую) в одну картину действительности — оказался аналогичным по философии формы с господствующим принципом подхода к реальности как таковой. Это произошло в начале 70-х годов, когда в кинематографе заявил о себе стиль «ретро».

В рамках этого стиля прошлое воспринимается как законченная система, завершившая какой-то этап своего развития во времени.

Поэтому детали воспроизводимой действительности оказываются удивительно плотно состыкованы друг с другом и составляют единую структуру, где все взаимозависимо, обладает определенностью, несет в себе характерные внешние признаки.

Это ощущение строгой взаимодетерминированности отдельных деталей, возникающее при созерцании картины прошлого, тонко прочувствовал Лев Толстой, рассуждая в «Войне и мире» о нашем понимании свободы и необходимости в историческом процессе. «Представление наше о свободе и необходимости, — пишет Толстой, — постепенно уменьшается и увеличивается, смотря по большей или меньшей связи с нынешним миром, по большему или меньшему отдалению времени и большей или меньшей зависимости от причин, в которых мы рассматриваем явление жизни человека.

«Убийство в Восточном экспрессе», режиссер С.Люмет

Так что, если мы рассматриваем такое положение человека, в котором связь его с нынешним миром наиболее известна, период времени суждения от времени совершения поступка наибольший и причины совершения поступка наидоступнейшие, то мы получаем представление о наибольшей необходимости и наименьшей свободе. Если же мы рассматриваем человека в наименьшей зависимости от внешних условий, если действие его совершено в ближайший момент к настоящему и причины его действия нам недоступны, то мы получим представление о наименьшей необходимости и наибольшей свободе».

Из этого рассуждения можно сделать много выводов о самых разнообразных характеристиках стиля «ретро», однако нас интересует здесь только ощущение общей необходимости, обусловленности и взаимосвязи деталей для функционирования детективного жанра. Например, один из наиболее успешных кинодетективов 70-х годов «Убийство в Восточном экспрессе» (режиссер С.Люмет, 1974) — типичный «ретрофильм», тщательно воспроизводящий атмосферу времени действия.

В последующие годы дальнейшие экранизации романов А.Кристи выполнялись по тому же рецепту, но успеха фильма Люмета не повторили. Это «Смерть на Ниле» (режиссер Д.Гиллермин, 1978) и две картины Г.Гамильтона — «Зеркало треснуло» (1980) и «Зло под солнцем» (1982). Эволюция «ретрофильма» показала, что тщательно подобранных деталей и любовно воспроизведенных реалий оказалось недостаточно, на первый план вышло воспроизведение прошлого как в жанровых формах своего времени (когда воспроизводится не столько история, сколько представления прошлого о себе самом), так и в тех формах, в каких это в свое время подавалось.

Развиваясь, кинодетектив как жанр постоянно приобретал дополнительные краски для того, чтобы больше соответствовать кинематографическому принципу возбуждения интереса и эмоциональной вовлеченности зрителя в каждый момент развертывания действия. Главным становится не разрешение загадки прошлого, а напряженное ожидание того, что случится в ближайшем будущем. Прием этот, соответствующий «ретардации» в литературе, в кино называется «саспенс» (если брать английское звучание слова, происходящего от латинского suspendere — «подвешивать»). Сопереживая действию, зритель должен все время находиться как бы «в подвешенном состоянии». А эмоциональному любопытству по отношению к разгадке тайны детектива оказывается противопоставлено эмоционально окрашенное тревожное ожидание того, чем разрешится очередной шаг персонажа. Таким образом, «саспенс», как говорил Ф.Трюффо, — это «драматизация повествовательного материала».

Представим себе такую последовательность кадров: человек садится в такси и едет по улице. Никакого особого драматизма в этой ситуации зритель усмотреть не может. Однако стоит человеку, садясь в такси, взглянуть на часы и воскликнуть: «Боже, я опаздываю на поезд!» — как все приобретает совершенно другую окраску. Каждая остановка у светофора, каждое замедление скорости в потоке машин уже воспринимаются эмоционально, и зритель будет

пребывать в постоянной тревоге: успеет ли человек, едущий в такси, вовремя на вокзал?

Этот простой принцип положил в основу своего подхода к кинематографу Альфред Хичкок, став, таким образом, классиком жанра триллера, который в конце концов возобладал над детективом в кино. В фильмах Хичкока, чисто формально построенных как детективы, раскрытие конечной тайны мало что добавляет к восприятию произведения в его целостности. Стремление отгадать некую загадку является лишь начальным импульсом к целой серии ситуаций, большинство из которых строится на принципе «саспенса», тревожного ожидания: что же произойдет дальше?

Хичкок же придумал специальный термин для обозначения такой запускающей пружину действия тайны. Она называется у него словом «Макгаффин», напоминающим какую-то шотландскую фамилию. Сам Хичкок признавался, что взял это слово у Киплинга. В одном из его произведений, рассказывающем о краже секретных документов, в купе поезда происходит следующий диалог: «— Что это за пакет? — Это Макгаффин. — А что такое Макгаффин? — Приспособление для ловли львов в шотландских горах. — Но там нет львов. — Значит, это не Макгаффин». Диалог состоялся, хотя предмет разговора так и остался невыясненным.

Таким «Макгаффином» становится, например, непонятное словосочетание «39 шагов» в одноименном фильме, смысл которого пытается разгадать герой Роберта Доната, попадающий из одного переплета в другой. Зрителю гораздо интереснее переживать, выберется ли персонаж из очередной затруднительной ситуации, чем узнать в финале, что «39 шагов» — это название какой-то тайной шпионской организации. «Макгаффином» в дальнейшем стали вообще называть всякую мотивацию сюжета, носящую в конечном итоге чисто формальный характер. Поэтому так, в общем, не интересна развязка большинства фильмов Хичкока, когда поведение персонажей мотивируется какой-нибудь элементарной фрейдистской схемой, как, скажем, в «Марни». Гораздо более психологически насыщенным представляется отдельный эпизод, вроде того, когда героиня Типпи Хедрен, подверженная приступам клептомании, пытается унести краденое из конторы, где она работает. Она выбирается из помещения, бесшумно ступая босыми ногами, а в это время из кармана ее плаща высовывается предварительно снятая туфелька. Выделенная крупным планом, она грозит вот-вот вывалиться из кармана и стукнуться об пол. Этот повторяющийся крупный план то и дело перебивается общим планом офиса, в дальнем углу которого маячит сторож; атмосферу нагнетает тревожная музыка постоянного композитора большинства хичкоковских картин Бернарда Херрмана, и эта готовая выпасть из кармана туфелька по эффектности воздействия ничуть не уступает каким-нибудь более сложно организованным кадрам.

Хичкока у нас одно время совершенно неверно называли автором «фильмов ужасов». Никаких особых ужасов в его картинах нет. Но

«39 шагов», режиссер А.Хичкок

вот мастером «саспенса» он, безусловно, является, ибо может драматизировать даже самую банальную ситуацию. О таком подходе мастер сам недвусмысленно заявил в своих разговорах с Ф.Трюффо: «Я не хочу снимать «кусок жизни», потому что его можно получить дома, на улице, перед кинотеатром... И я не хочу снимать чистую фантазию, потому что люди должны идентифицировать себя с персонажами. Сделать фильм — это прежде всего рассказать историю. История может быть невероятной, но ни в коем случае не банальной. Она должна быть драматичной и человечной. Ведь что такое драма, как не жизнь, из которой убраны скучные места?»

«Саспенс», как и «аттракцион», завладевает вниманием в момент восприятия и провоцирует на ожидание следующего события. Таким образом, если в единстве причины и следствия детектив ищет причину, то триллер, исходя из неважно какой причины («Макгаффин»), концентрирует внимание на ожидаемом и предвкушаемом следствии. В этом рациональном расчете на реакцию воспринимающих людей трил-

лер по своей логической структуре оказывается внутренне созвучен типу социального поведения, называемому в социологии «целерациональным действием», который, по М.Веберу, вытесняет «традиционный» и «ценностно-рациональный» типы. Не исходя из чего-то (т.е. «традиции»), не в соотношении с чем-то (т.е. с «ценностями»), а в стремлении к чему-то (т.е. к «цели») осуществляется в идеале такое действие. Вебер видит в этом одно из проявлений

«На север через северо-запад», режиссер А.Хичкок

общей тенденции исторического процесса, связанной с развитием капиталистической экономики в сторону формальной рациональности, проникающей во все сферы жизни (в том числе и в искусство).

В русле той же формальной рациональности, предполагающей наивысшую эффективность, трансформируются в хичкоковском триллере и структурные компоненты мелодрамы. Основополагающий ее признак — герой не несет в себе трагической вины, нравственно сопрягающей его с происходящими с ним превратностями судьбы, — становится одним из главных элементов сюжетной схемы многих фильмов Хичкока. Начиная с «Жильца» (1926) и до фильма «На север через северо-запад» (1958) излюбленный герой режиссера — человек, попадающий в ситуацию, для него изначально не предназначенную. То его обвиняют в преступлении, в котором он неповинен, то его в результате случайных совпадений принимают за кого-то другого. Уже упоминавшийся герой из «39 шагов», равно как и персонаж Кэри Гранта из фильма «На север через северо-запад», проявляют чудеса изворотливости и храбрости, чтобы избежать гибели в результате непрекращающихся, непонятных для них покушений на жизнь. Таким образом, в необычную ситуацию попадает самый обыкновенный человек, что позволяет публике легче идентифицироваться с ним и острее переживать грозящую ему опасность.

Хичкок оказался классиком жанра, так как в своем творчестве осуществлял политику «золотой середины» между «куском жизни» и «чистой фантазией», с незначительными отклонениями в ту или иную сторону, диктовавшимися духом времени. Действительность в его фильмах всегда узнаваема, однако зрителя никогда не оставляет ощущение, что сама по себе как таковая она не интересует режиссера. «Скучные места», подробности убраны, в рамке кадра остается лишь то, что непосредственно работает на сюжет, на «саспенс», т.е. все подчинено формальной рациональности. Хичкок уверенной рукой ведет зрителя по фильму, никак при этом не навязывая своей авторской воли. Даже то, что он в своих фильмах часто сам на секунду-другую появляется в качестве эпизодического персонажа, как бы говорит: режиссер не какой-то всемогущий демиург, скрытый по ту сторону объектива, он такой же элемент действительности, хоть и строится она весьма целенаправленно, согласно законам жанра, требующего убирать «скучные места». Он постоянно играет со зрителем в игру, то заставляя его принимать условный мир своих фильмов за максимально приближенный к реальности, если не за саму реальность, то выделяя лишь один — сюжетный — компонент, и демонстрирует, что образ реальности нужен ему лишь как подспорье, канва, по которой вышивается нить неослабевающего «саспенса».

Это демонстрация художником своего мастерства: создать образ реальности, с тем чтобы потом пренебрежительно показать, что и она не более чем «Макгаффин», — чисто функциональное приспособление для разработки «саспенса» (вот почему подчас столь откровенны декорации в кадре, скажем, задник в финале той же «Марни»).

В подобном балансировании на грани «жизненности» и «сделанности» и заключается характерный юмор Хичкока, легкая отстраненность от обоих этих компонентов, позволяющая ему и иронически относиться к своим персонажам, и с не меньшей иронией подойти к сюжету, столь легко захватывающему потенциального зрителя. Безусловным остается лишь конечный эффект — ощущение зрителем того самого «трилл», нервной дрожи ожидания, от которого идет название жанра.

В этом Хичкок чем-то сродни Набокову периода «Лолиты», такому же, как и он, европейцу в Америке, так же как и он, мастерски владеющему своим материалом — словом — и, так же как и он, заставляющему своего читателя пережить сильные эмоции, невзирая на банальный материал и скандальные (криминальные) коллизии.

Демонстрация «сделанности», того, что на первый взгляд казалось «куском жизни», приводит к смеху. Ведь сделана бывает лишь вещь, а, как писал А.Бергсон, «мы смеемся всякий раз, когда личность (в данном случае личностная ситуация. — *А.Д.*) производит на нас впечатление вещи». По Бергсону, смешно все механическое и неживое в подразумеваемом сравнении с живым. Скорее всего, взгляд на нечто неживое предполагает выход за пределы этого «неживого» контекста (сейчас принято говорить — дискурса), как бы взгляд сверху, обнаруживающий претензии неживого и механистичного казаться живым и органическим (на этом основан принцип пародии, когда кажущееся живым изображается подчеркнуто неуклюжим и искусственным). До явной пародии Хичкок не дошел, однако именно эта иронически «остраненная» манера его фильмов оказалась наиболее значимой для современного кинематографа.

Хичкока можно считать своего рода «неоклассиком» кинематографа, по аналогии с подобными же течениями в живописи и музыке, однако параллельно с ним получили самостоятельное развитие те противоположные тенденции, что объединялись в его фильмах. Если в том, что Хичкок называл «куском жизни», видеть жизненный материал, объект рассмотрения, а «чистую фантазию» трактовать как всецелую поглощенность созданием психологического механизма воздействия на воспринимающую психику, то станет ясно, что, скажем, 40-е — начало 50-х годов прошли для триллера под знаком усиления роли жизненного материала.

Стартовый толчок такому подходу дал продюсер Луи де Рошемон, еще в 30-е годы наладивший выпуск хроникальных киножурналов под общим названием «Поступь Времени». Он же в 1946—47 годах осуществил выпуск сразу трех фильмов, базировавшихся на реальных фактах и снятых на приближенной к реальности натуре, что придавало им почти документальный облик. Это был «Дом на 92-й улице» Г.Хатауэя (разоблачение в годы войны германской шпионской сети в Нью-Йорке, пытавшейся похитить атомные секреты), его же «Рю Мадлен, 13» (рассказ о руководителе группы американских тайных агентов, работавших в оккупированных Германией странах) и детектив «Бумеранг» Э.Казана (расследование убийства священника епископальной церкви в Коннектикуте). Эти три фильма вызвали к жизни целую волну триллеров, выдержанных в духе «нового реализма», с использованием натурных съемок и документальной манеры подачи материала.

«Третий человек», режиссер К.Рид

Рядом с «новым реализмом» и в некоторой зависимости от него расцвела другая разновидность триллера — с преобладанием специфического материала и колорита, так называемый «черный фильм».

«Аттракционная» природа выдержанной в документальной манере съемки использовалась здесь уже в применении к более условным сюжетам. Да и документальность привлекалась скорее для создания общего колорита. Отдельные же детали выхватывались и выделялись для создания экспрессионистского эффекта, особенно в триллерах европейских, таких как классические фильмы К.Рида «Выбывший из игры» и «Третий человек» (1949).

Как отмечал сценарист «Третьего человека» Г.Грин еще в 1935 году, «камера способна с большей точностью и живостью, чем литература, запечатлеть атмосферу грязных улиц и дешевых меблирашек». Если учесть к тому же, что действие в «черных фильмах» по большей части происходит ночью, то становится ясной намеренно мелодраматизирующая тенденция такого кино. «Нас возвращают к крови, — писал Грин, — к детективной мелодраме... Мы должны опуститься ниже уровня изысканности,

благопристойности, ближе к повседневной жизни... И когда мы достигнем более простой драмы, даже решенной самыми примитивными элементами: кровь на полу гаража... визг тормозящих колес по асфальту, все старые испытанные средства, — только тогда мы можем начать тайно, коварно выстраивать поэтическую драму».

«Твин Пикс», режиссер Д.Линч

«Черный фильм» — это чаще всего драма одиноких, отверженных людей, в равной степени чуждых как официальным социальным институтам, так и преступному миру. Герой — как правило, частный детектив, маргинальная личность, человек бывалый, циничный, но обладающий определенными нравственными устоями. Как персонаж он обладает теми же признаками, что и отверженный бродяга, «ковбой-стрелок» из вестерна, в одиночку вступающий в схватку со злом. Однако, в отличие от героя вестерна, детектив из «черного фильма» оказывается пешкой в чужой игре, из которой выходит, обнаружив тотальную коррумпированность общества, где богатые и респектабельные люди связаны с гангстерами и продажными политиками.

Развитие жанра определялось выбором разных акцентов и, соответственно, усилением каждого из них. В шпионском фильме, например, где первоначально преобладал дух «нового реализма» и документального стиля, на первый план стали выходить формальные моменты интриги, что, в свою очередь, позволило перейти к совершенному бурлеску «бондовской серии». С другой стороны, это совсем не мешало тому, что одновременно появлялись такие реалистические, с мелодраматическим поворотом сюжета, фильмы, как «Шпион, который пришел с холода» (режиссер М.Ритт, 1964). В первом случае эксплуатация жанровых приемов приводит к их самоценному значению и «обнажению», во втором — прием как бы «загоняется в действительность» и при этом в целях «аттракционности» мелодраматизируется. То же самое происходит в гангстерских и полицейских лентах. В одних случаях усиливается реалистическое и мелодраматически шокирующее начало (как, например, во «Французском связном» У.Фридкина, 1971), в других же, особенно в так называемых «фильмах-ограблениях», на первый план выступает элемент чисто формальный — как, скажем, в «Афере Томаса Крауна» (режиссер Н.Джуисон, 1968), где миллионер (Стив Маккуин) грабит банк из чисто спортивного интереса.

Усиление «саспенса» либо мелодраматического натурализма к середине 70-х годов достигло предела технических возможностей. Так, многие фильмы остались в истории кино лишь благодаря своим «аттракционным» эпизодам.

К концу 60-х — началу 70-х годов сама игра соотношением «реализма» и «условности» стала одним из формообразующих факторов фильма. Время искренней верности жанру окончательно прошло. От режиссера уже требовалось либо сознательно выбирать определенный путь и явно выраженную жанровую форму с самого начала, либо, сталкивая разные элементы внутри фильма, выразить свое отношение к жанру и тем самым к связанным с ним мифам и стереотипам общественного сознания, закрывающим путь к действительности.

Линию демифологизации возглавили А.Пенн и Р.Олтмен, демонстрируя несоответствие действительности привычным жанровым мифам. Крайнюю пародийную линию проводил М.Брукс, заостряя черты жанра до абсурда. Не столь радикальная линия, связанная со стилем «ретро», воспроизводила жанровые приемы как приметы прошлого и, соответственно, ностальгически их лелеяла.

Что же касается современного триллера, то он вбирает в себя все направления одновременно, адресуясь к аудиториям, разным по степени кинематографической подготовленности. По сюжетному слою тщательно прорабатываются все приемы «саспенса». По слою предметному в качестве изображаемой среды берется нечто среднебуржуазное, без особых отклонений от «среднеамериканского стандарта». Тем эффектнее выглядит тогда вызванный сюжетом уход от этого стандарта в область страшного и иррационального (подобно тому как у Хичкока превратностям судьбы подвергался человек,

как бы для них не предназначенный). Специалистом по такому уходу из «света» во «мрак» стал Д.Линч. В его «Синем бархате» лубочно-элементарный мир «среднеамериканской» провинции в качестве своего вытесняемого в подсознание субстрата имеет невроз, извращение, преступление, а в «Твин Пикс» — некую мистико-иррациональную ситуацию.

Эта тенденция к подогреванию мистико-иррационального начала в создании «саспенса» пришла из научной и просто фантастики (фильмы Д.Карпентера, экранизации произведений Стивена Кинга и т.д.).

«Аттракционность» же мелодраматического плана, проявлявшаяся раньше в социальном натурализме, в современном триллере выступает нередко под видом нагнетаемого психологизма (фильмы про разного рода маньяков и психопатов типа «Молчания ягнят» Д.Демми) и эротизма, доходящего до степени «мягкого порно».

При всем этом усилении «аттракционности» за счет скрещивания жанровых примет, само сюжетосложение и кинообразность так или иначе оказываются соотнесенными с кинематографической традицией, с Хичкоком, с «черным фильмом» и его модификациями. Если это не прямые переделки («римейки») старых сюжетов, то, по крайней мере, обыгрывание их на новый лад.

Характерный и в то же время выходящий за рамки стандарта пример такого рода — фильм М.Скорсезе «Мыс страха» (1992). Прежде всего — это переделка одноименного фильма Дж. Ли Томпсона (1962), где вышедший из тюрьмы садист-насильник мстит благополучному адвокату за то, что тот в свое время не использовал всех возможностей для его защиты. Скорсезе даже пригласил на эпизоды актеров, сыгравших в старой версии главные роли, — Р.Мичума и Г.Пека (в новой это — Р. Де Ниро и Н.Нолте).

По части элементов «саспенса» Скорсезе намеренно хватил через край: переходы с одного плана на другой даются довольно резко, сопровождаются специальными звуковыми эффектами, подчеркивающими элемент неожиданности. (Музыка, кстати, взята из творческих запасов уже покойного хичкоковского композитора Б.Херрмана, с которым Скорсезе начал сотрудничество еще в «Таксисте».) Сцены мучительства и драк чрезвычайно жестоки и подчеркнуто контрастны с ритмом привычной жизни героев. Тем самым особо эффектно создается режиссером атмосфера ада, в который вдруг попадает благополучная американская семья.

Сюда же вклинивается и психологическая составляющая: персонаж Де Ниро — явный маньяк, одержимый идеей мести, однако маньяк, искусно использующий психологические слабости своих жертв. Оказывается, что в жизни «типичного» семейства есть-таки семена разлада, используя которые, Абсолютное Зло, каким предстает герой Де Ниро, может устроить ад на Земле. В этом, кстати, и заключается авторская нотка, которую режиссер вносит в свой фильм, на первый взгляд, совершенно

«Мыс страха», режиссер М.Скорсезе

постмодернистски отстраненный. Герой этой мелодрамы уже не абсолютно безвинен. Как и у Линча, зона «мрака» изначально сосуществует с зоной «света», являясь ее изнанкой. Как и у Линча, Злу, в сущности, никто противостоять не в силах. В классическом детективе, где все были под подозрением, виновным все же был кто-то один. В новом триллере все, в сущности, являются психопатами, кто бы в конечном счете ни оказался виновен.

Оливер Стоун:
«Убийцы завоевывают сердца американцев»

Джулиетт Льюис и Вуди Харрилсон в фильме Оливера Стоуна «Прирожденные убийцы»

Когда мы только задумывали «Прирожденных убийц» в конце 1992 года, этот сюжет казался сюрреалистическим. Теперь же, в 1994-м, когда фильм завершен, он предстает вполне реалистичным. Этот сдвиг произошел благодаря стараниям Боббита, Менендеса, Хардинг, Кинга, Буттафуоко и некоторых других дутых знаменитостей, загипнотизировавших общественное мнение историями о насилии, мести и одержимости. Еженедельно на Америку накатывала очередная новая волна, своего рода «мыльная опера», обеспечивавшая повышение рейтинга телеведущего, денежные вливания и — продолжение истерии.

Когда Тоня Хардинг в пятый или шестой раз заняла первую полосу «Нью-Йорк Таймс», самому недальновидному читателю стало ясно, что в Америке наступает Эра Абсурда. «У древних были видения, — написал недавно Октавио Пас, — у нас есть телевидение. Но цивилизация зрелища — вещь жестокая. У зрителей нет памяти; поэтому им недостает сожаления и подлинного понимания... они быстро забывают и едва ли с вниманием вглядываются в сцены смерти и разрушения во время «Бури в Пустыне» — как будто в кривляния Мадонны или Майкла Джексона... Они ожидают Великого Зияния, вселенского Апокалипсиса, Судного дня для общества зрелищ... мы приговорены к этому новому видению ада; и те, что появляются на экране, и те, что на него смотрят. Есть ли отсюда выход? Не знаю. Но его до́лжно искать».

Завтра, если уже не сегодня, Микки и Мэлори Нокс[1] непременно появятся среди нас. И, получив свое местечко под юпитерами, заняв пару номеров «Ти-Ви Гайда», уступят то и другое следующему претенденту на рейтинговое лидерство, которое становится чем-то вроде детской популярной забавы поголовно для всех. Насколько я знаю, награда приходит не к тому, кто ее более всех заслуживает, а к тому, о ком больше всех сплетничают, ибо нет для американской души ничего более важного, чем попасться на язык толпы. Это ученый обречен на полную неизвестность, но никак не Билли Малыш[2]. Это греки делали героями своих трагедий жертв, но не мы. Мы — из той породы, кто хочет видеть жертв в других, кто привык причинять боль, и примеров тут не счесть — от Вьетнама и спортивных состязаний до судебных процессов.

В американской эпической традиции насилие всегда выглядело спасительным, по крайней мере, у Фенимора Купера, Джека Лондона и Эрнеста Хемингуэя, писавших о выживании сильнейших, о естественном праве и тому подобном. Сегодня с экрана телевизора нам елейно растолковывают, что насилие — это нехорошо. Ой ли? Разве в мире, где мы живем, под каждым мирным листочком кто-то кого-то не жрет, исполняя закон природы и способствуя всеобщему метаболизму?

В одной из песен — «Следы» — Эдди Ведера есть слова: «В былые дни, чтобы покончить с собственными страданиями, доставало самоубийства. Теперь нам надо видеть, как страдают другие. Мы породили чудовище — стадо чудовищ».

Никакое исходящее из Вашингтона законодательство, никакой цензурный комитет не собирается ограничить экспансию виртуальной реальности масс-медиа. С распространением видеоигр, стереооптических очков, интерактивного телевидения изображение насилия неизбежно станет еще более натуралистичным. Передачи новостей выиграют войну за рейтинг, сплошняком переориентировавшись на репортажи об убийствах. Неизбежно возникнет и «Канал Наказания», демонстрирующий умерщвление с помощью

---

[1] Микки и Мэлори Нокс — главные герои фильма «Прирожденные убийцы» — молодая пара, совершившая несколько кровавых убийств и благодаря прессе превратившаяся в идолов толпы. Фильм удостоен Специального приза жюри 51-го кинофестиваля в Венеции (1994). — *Здесь и далее прим. переводчика.*

[2] Билли Малыш (Билли Кид) — легендарный герой американского фольклора, «благородный разбойник» литературных и киновестернов, в том числе «Дилижанса» Джона Форда.

газа, впрыскивания яда, электрического стула; показывающий «ночь до...» и «последний ужин». Преступления будут точнейшим образом репродуцироваться на основе самоновейшей кинотехнологии.

По свидетельству Робина Андерсена (факультет массовых коммуникаций Фридхэмского университета), рейтинг полицейских из телеисторий составляет 62 процента, а раскрываемость преступлений, по статистике ФБР, — 18. Сюжеты, чаще всего живописующие торжество закона через насилие, несут в себе ясно читаемую мысль: агрессивное поведение полицейских по отношению к подозреваемым необходимо в целях защиты законопослушных граждан от представляющих опасность криминальных меньшинств. Насилие оправдывается; наблюдая, как «копы» врываются к кому-то в дом, приказывая всем лечь на пол, мы испытываем сладостное возбуждение, ибо чувствуем на своей стороне санкционированную государством силу.

В «Прирожденных убийцах» мы не ставили задачу натуралистично изображать насилие. Я уже сделал это в фильмах «Взвод», «Рожденный 4 июля» и «Дж.Ф.К.». Я видел, как точно воспроизводится формула преступления в таких лентах, как «Хладнокровно», «Генри: портрет маньяка-убийцы», «Бешеные псы» («Псы из отстойника»), и многих других. Мне известно, сколь плотно окружает нас криминальная атмосфера (хотя статистика утверждает, что роста преступности не наблюдается: по данным Статистического бюро Министерства юстиции, в 1973 году ее уровень составлял 32,6 процента на 1000 человек, а в 1994 — 32,1 процента).

Принимая во внимание нынешний дух времени — эпохи после «Заводного апельсина» и Сэма Пекинпа, — я решил сатирически заострить мысль, что преступность настолько вышла из-под контроля, стала столь тупой и бесчувственной, что делается предметом едва ли не комическим — точь-в-точь как способ, каким описывает ее масс-медиа.

Наше общество страдает не столько от самой преступности, сколько от того, как она репрезентируется в средствах массовой информации. Истинная же беда — безумное распространение продажи оружия по всему миру, безумное количество тюрем-новостроек для размещения «криминального подкласса», лихорадка борьбы с преступностью, поощряющая ужесточение судебных приговоров, ханжеские праворегуляции в отношении наркотиков.

Полицейские, охранники, тюрьмы, репортеры — все это широко разветвленная сеть жестокого тоталитарного наказания. В этой ситуации совершенно неизбежно, что убийцы вроде Микки и Мэлори, антигероичные по самой своей сути, на фоне обезличенной репрессивной системы завоевывают сердца и умы американцев, желающих увидеть человеческое лицо. Кафка ошибался: если индивид может попасть на телевидение, он уже не безлик и не раздавлен, а по какой причине он там появился — принять участие в игре или рассказать о том, как совершил убийство, — это уже дело десятое. Если всю жизнь провел в тюрьме, даже глоток свободы — это глоток свободы.

Да, конечно, Микки и Мэлори бездушны и не испытывают раскаяния, они свифтовско-вольтеровское порождение наших ночных кошмаров. Но их еще породило и насилие. То насилие, которое передается от родителей детям, из поколения в поколение. И конца ему не видно. Двадцатый век привнес в его стертое убийственное качество нечто новое, особенно порочное. Без конца показывая Гитлера, Сталина, Вьетнам и Карабах, мы вбили в голову людям, что они по уши увязли в болоте насилия, тщетно ища, как сказал Октавио Пас, какой-то выход.

Я отнюдь не собирался смаковать насилие или прославлять за него моих героев, хотя меня наверняка в этом обвинят. Я надеюсь, что зрителю предстоит испытать не эстетический, а идеологический шок — многим, причем на разных полюсах политического спектра, не понравится то, что такое возможно. Но сатира, если она хочет быть действенной, не может быть приятной.

Любая подрывная идея нарушает спокойствие ума. Разве не то же самое произошло с «Заводным апельсином» Стенли Кубрика, показавшим насилие по-новому и в новом измерении? Разве не тем же путем шли Дали и Бунюэль в знаменитом эпизоде, когда бритва врезается в глазное яблоко? А Эйзенштейн с детской коляской и простреленным глазом? В каждом случае это всего лишь вопрос стиля: греки в своих трагедиях проливали ведра крови.

Тем не менее я верю, что в конце нас ждет любовь. И верю в то, что, как говорит один из персонажей фильма, «любовь победит демонов». Не отказываясь от того финала, который мы все же сделали, я вижу глубокую иронию в том, что именно Микки и Мэлори — единственные, кому удается избежать Великого Зияния. Вы, впрочем, вольны толковать финал по-своему.

«В кромешной тьме глаз обретает новое зрение» (Теодор Ретке).

(Пресс-бюллетень 51-го Венецианского кинофестиваля, сентябрь 1994 года)

Перевод с английского Н.Цыркун

Эми Тобин

Убивая людей

Маньяк-убийца привлек к себе общественное внимание; пресса, уловив эту тенденцию, приготовилась расчленить его и напиться его крови. Прошлой осенью в Нью-Йорке поднялся шум вокруг фильмов Джонатана Демми «Молчание ягнят» и романа Брета Истона Эллиса «Американский псих». Примерно в это же время Мартин Скорсезе объявил, что станет исполнительным продюсером следующего фильма Джона Макнотона, поставившего «Генри: портрет маньяка-убийцы», а на экраны телевизоров вернулся «Твин Пикс», точнее, его вторая двухчасовая часть, поставленная Дэвидом Линчем.

«Молчание ягнят»

Книга Эллиса, предназначавшаяся, возможно, как эскейпистское чтение для недавно потерявших работу бизнесменов, не могла не стать мишенью для критики. Фильм же Демми, напротив, казался произведением искусства, которое массовая аудитория, привыкшая к трупам, крови, полицейским выстрелам, могла счесть слишком сдержанным. И тем не менее «Молчание ягнят» преодолело стомиллионный барьер, принеся 71 миллион прибыли, и удерживало первое место в течение нескольких недель после выхода на экран.

В равной мере неожиданным было и то, что синие ледяные глаза маньяка-убийцы Ганнибала Лектера (Энтони Хопкинс) глядели из-под капюшончиков, как у кобры, со страниц «Ньюсуик», «Нью-Йорк таймс» и множества более мелких изданий. На некоторое время маньяк стал суперменом, заменив Арнольда-Терминатора.

В менее респектабельных сферах фантастической и кровавой панк-культуры «потрошители» нынче тоже в моде. В картинных галереях, таких как AMOK в Лос-Анджелесе, демонстрируются написанные в тюрьме картины Чарлза Мэнсона (первого из маньяков-убийц, чье имя стало широко известно) и Джона Гейси, бизнесмена из Чикаго, которого арестовали за убийство тридцати трех юношей. Несколько трупов он закопал в собственном саду, под домом. В прошлом году в интервью журналу «Вэнити фэйр» Джон Уотерс рассказывал, что с актером Джонни Деппом их роднит то, что у них обоих есть картины Гейси (для любознательных: как художник Гейси не представляет интереса).

По неофициальным оценкам Департамента юстиции, в США на свободе, возможно, находится около сотни маньяков-убийц. До 1950 года новые маньяки появлялись примерно раз в десятилетие, сегодня же чуть ли не раз в месяц. Притом, если учесть, что в США проживает всего пятая часть населения земного шара, там, по-видимому, обитает около 75 процентов всех маньяков.

Хотя эти цифры, безусловно, вызывают беспокойство, число людей, которые погибают от рук маньяков, не идет ни в какое сравнение, к примеру, с числом женщин, которые умирают, не имея доступа к маммографии[1] или даже не зная о ее существовании. Но насилие на государственном уровне — вымирание миллионов людей, погибающих от нищеты и отсутствия медицинской помощи, жестокость по отношению к женщинам и детям, или, скажем, уничтожение ста тысяч иракцев — не так легко представить наглядно. Все это можно заменить образом убийцы, тем самым отгородившись от ситуации столь непонятной и устрашающей, что ее существование не хочется признавать.

В отличие от городских «фильмов действия», в которых — за редким исключением — угроза Америке исходит из гетто и кажется, что ее можно сдержать с помощью полиции (пока не вмешивается третий мир), действие фильмов о маньяках разворачивается в основном в пригородах, на фермах, в глухом лесу. Маньяки — это мародеры, они могут объявиться где угодно. Почти все они — белые мужчины, убивающие в пределах собственной этнической группы. Рожденные в центральных районах, они представляют собой деформированную версию американской мечты. Не случайно второго маньяка в «Молчании ягнят» (простецкого коллегу Ганнибала Лектера) зовут Буффало Билл.

«Молчание ягнят» — не первый гибрид серьезного (авторского) и рассчитанного на массы развлекательного фильма, обратившегося

---

[1] Маммография — рентгенологическое исследование молочных желез. — *Прим. ред.*

к теме маньяка. Среди классических образцов — «М» Фрица Ланга (1931), «Месье Верду» Чаплина (1947), «Ящик Пандоры» Пабста (1928). В них, соответственно, за-

«Психоз»

печатлены три патологических архетипа: убийца детей, Синяя Борода, чьими жертвами становились жены (то есть «хорошие девочки»), и Джек Потрошитель, специализировавшийся на убийстве проституток (то есть «плохих девочек»). Однако нормы, управлявшие жанром последние тридцать лет, определил, конечно же, Хичкок, соединивший психологический триллер с фильмом ужасов.

Как говорит Стивен Ребелло в своем великолепном исследовании «Альфред Хичкок и работа над «Психозом», Хичкоку хотелось поставить не только картину, более устрашающую, чем «Дьяволицы» Анри-Жоржа Клузо (1955), но и такую, которая была бы воспринята как первая картина 60-х годов. «Психоз», создавший образ маньяка, размахивающего ножом, предопределил появление большинства похожих лент 60—70-х годов, но в последних не было психологизма, отличавшего образ Нормана Бейтса (патологической взаимосвязи секса и насилия, болезненного любопытства и садизма, страха кастрации и женоненавистничества — вообще путаницы в понимании половых различий, подчеркнутой еще тем, что хичкоковский герой ведет себя как трансверстит).

В фильмах, последовавших за «Психозом», психологически не разработано поведение персонажей, в характерах нет развития.

Маниакальные убийства в таких фильмах, как «День всех святых» или «Пятница, 13-е», — это не производная от персонажа, а результат внутренней структуры повествования, придуманного сюжетного хода (нагромождение трупов одного за другим).

За тридцать лет существования такого кино зритель привык представлять себе маньяка в образе монстра-сверхчеловека. Но на самом деле убийцы так же смертны, как и их жертвы, и патологические мотивы их поведения не так уж трудно понять. Из поколения в поколение продолжают жить порождающие их учреждения и идеология.

Если раньше маньяки нарушали блаженный покой загородной жизни среднего класса, теперь они вторглись и в города. В телепрограммах вкратце излагается их дело (а в некоторых и воспроизводятся их злодеяния), после чего зрителям предлагается принять участие в поимке преступников. Джон Лист, которого в передаче «Daily News» прозвали «Папа-убийца», был пойман именно таким образом: его опознал по фотографии телезритель.

Лист стал прототипом маньяка в фильме Джозефа Рубена «Отчим» — сардонической насмешке над институтом маленькой патриархальной семьи. Этот «отчим» женится на вдовах с детьми и загородными домами. Если они не оправдывают его ожиданий, он убивает все семейство и следует дальше. «Отчим» изобилует параллелями с телевизионными «папашами» — от мистера Эда до Роберта Янга.

Наиболее известный из всех телевизионных маньяков в США — это, конечно же, Лиланд, отец Лоры Палмер, «дорогой девочки», над чьим трупом ведут свое повествование в «Твин Пикс» Дэвид Линч и Марк Фрост. С самого начала очевидно, что убийцей непременно окажется папаша. Папаши у Линча всегда склонны к убийству. В «Голубом бархате» угрозу представляет не только Фрэнк. Присмотритесь к отцу Лоры Дерн, шефу полиции, который никогда не расстается с оружием даже в собственном доме. Отцы передают детям уроки женоненавистничества и гомофобии, усвоенные от своих отцов. Так что вполне логично, что Боб для Лиланда — это миссис Бейтс, проекция его собственной изломанной психики на человека, издевавшегося над ним в детстве.

Насилие на телевидении почти всегда мгновенно, безлико и бестелесно. (Во время войны с Ираком телевидение почти полностью поддалось установкам американской цензуры, запрещающей показ солдат, обезображенных тяжелыми ранениями.) «Твин Пикс» — первый телесериал, в котором в «час пик» показывали окровавленные тела. Жаль, что все они женские. Но тем не менее сцена, в которой Лиланд убивает Мэдди, дает почувствовать мужскую сексуальную жестокость: вот так мужчина средних лет до смерти избивает молодую девушку. Жаль, что в следующей серии авторы про это забыли. Здесь агент Купер гадает,

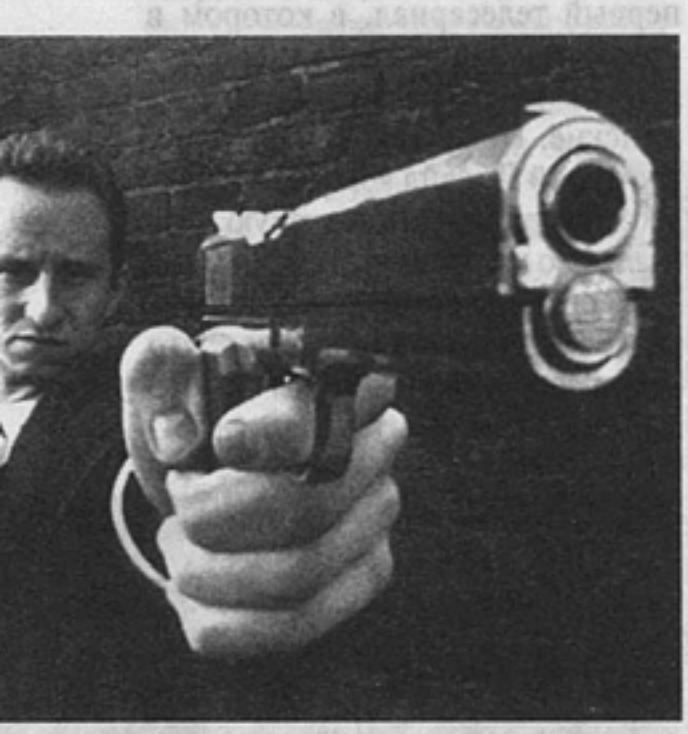
«Кошмар на улице Вязов»

чему легче поверить: тому, что мужчина изнасиловал и убил собственную дочь, или тому, что в него вселился инопланетянин (Боб), умеющий проходить сквозь стены.

Мужское насилие — вот что роднит «Твин Пикс» с недавними экранными воплощениями убийц — «Молчанием ягнят» и фильмом «Генри: портрет маньяка-убийцы». От «Твин Пикс» и «Молчания ягнят» «Генри...» отличает точка зрения. Его главный герой — бывший рецидивист-психопат, совершаю-

щий серию убийств, начавшихся, когда ему было четырнадцать лет, с убийства собственной матери. «Она была проституткой... Я ей это в вину не ставлю, но она заставляла меня наблюдать за процессом... это было неправильно... иногда она одевала меня как девочку и приказывала смотреть».

В первые десять минут Макнотон воссоздает атмосферу, не вызывающую у зрителя никаких ассоциаций с привычной для него реальностью, — показывая больную психику убийцы, он создает некоторую дистанцию между зрителем и действием. «Остраненность», считающаяся в новейшей кинотеории позитивным фактором, здесь представляет эмоциональную атмосферу убийств.



«Мужчина кусает собаку»

В первых эпизодах метод Макнотона потрясающе прост: он отделяет звук от изображения и полностью «смазывает» сам момент убийства. Четыре раза подряд мы видим изувеченное тело женщины, но звук возникает лишь в тот момент, когда камера отдаляется от тела: женщина кричит. Крик и его эхо еще слышны, когда через улицу переходит неизвестный убийца. Каждый раз, когда Генри описывает, как он убивал свою мать, меняется орудие убийства.

Генри переезжает к своему другу — бывшему сокамернику — Отису и его сестре Лонне. Она сбежала от жестокого насильника-мужа, за которого вышла замуж, чтобы избавиться от насильника-отца. Лонне нравится Генри, который говорит мягким голосом и носит футболки, обнажающие его руки. Лонна думает, что Генри застенчив, но она ошибается. Генри — импотент, и когда ему нужно доказать, что он мужчина, он достает нож, или топорик для льда, или еще что-нибудь, подвернувшееся под руку.

Затем Генри решает научить Отиса охоте на людей. Убийства, показанные во всех подробностях, следуют одно за другим, и фильм, несмотря на изощренную операторскую работу и впечатляющие крупные планы, начинает походить на обыкновенное садистское кино.

Хитроумнее других поставлен эпизод, когда Генри и Отис вырезают целую семью среднего достатка. Преступление показано без купюр, будто снято домашней видеокамерой. Предполагается, что Генри и Отис украли камеру и прихватили с собой на дело. Они подсоединяют ее к телевизору, чтобы наблюдать себя «живьем».

В фильме Майкла Пауэлла «Подглядывающий Том» герой — еще одна жертва, подвергавшаяся в детстве жестокому обращению, в прямом смысле превращает свою 16-мм камеру в смертоносное оружие. В «Генри...» видео демонстрирует взаимосвязь между нездоровым сексуальным любопытством и садизмом, будучи инструментом удовлетворения потребности маньяка повторять содеянное, переживать его вновь и вновь.

Мы видим убийство лишь на экране телевизора — он заполняет собою весь кадр. Мы видим и слышим следующее: Отис тащит в комнату кричащую, сопротивляющуюся женщину и начинает срывать с нее одежду. Камера, которую, по всей видимости, держит в руках Генри, разворачивается в сторону связанного мужчины, лежащего на полу и пытающегося освободиться. В комнату входит их ребенок, не подозревающий о происходящем. Изображение перевернулось на 45 градусов (Генри бросил камеру, когда пошел хватать малыша) и останется в таком положении до конца. Генри бросает ребенка на пол и сворачивает ему шею. Женщина все еще бьется и кричит. Отис смеется, шаря рукой у нее под трусиками, и тоже ломает ей шею. Генри в этой время приканчивает мужчину и, заметив, что Отис позволяет себе слишком большие фамильярности с трупом женщины, говорит с пуританским отвращением: «Отис, не надо». Монтажный переход: Генри и Отис отдыхают на диванчике в гостиной, как рядовые обыватели, и смотрят футбол. «Мне хочется посмотреть еще раз», — хнычет инфантильный Отис и нажимает кнопку на пульте дистанционного управления.

Камера медленно переходит с лиц героев на телеэкран. Нет сомнения в том, чьими глазами мы смотрим на происходящие зверства, а по мере того как музыка заглушает вопли женщины, у нас не остается сомнения и в том, на чьей стороне симпатии режиссера. Фильм, начинавшийся как рассказ о психопатологии и ее связи с женоненавистничеством, сам превращается в открыто женоненавистнический.

В своей рецензии на «Американского психа» Норман Мейлер приходит к выводу, что роман как произведение искусства не удался, потому что его главному персонажу, убийце Пэтрику Бейтмену, не хватает «внутренней жизни», субъективности. В «Генри...» же проблема в том, что маньяк — единственный персонаж, которому дозволено быть субъектом. Его жертвы этого права лишены.

(Sight and Sound, 1991, May)

Перевод с английского
М.Теракопян

«Генри: портрет маньяка-убийцы»

Фриц Ланг

М

В начале 1929 когда в Дюссельдорфе произошло несколько немотивированных жестоких убийств. Жертвами были в основном молодые женщины и девочки. В городе заговорили о маниакальном убийце. Он не преминул объявиться, послав в газеты письмо с описанием местонахождения тела еще одной девушки, которую считали пропавшей без вести. Письмо оказалось знаком к назревавшей уже панике (между прочим, прошел слух, что убийца еще и пьет кровь своих жертв). Объявленное вознаграждение в 15 тысяч рейсхмарок повлекло за собой поток разоблачительных писем, главным образом на соседей. Отчаянные поиски полиции, облавы и обыски, ставшие буднями города, результатов, однако, не дали. Маньяк тем временем еще раз написал в газеты, угрожая новыми преступлениями, и сдержал-таки свое слово. Наконец в мае 1930 года злодей был пойман. Им оказался 47-летний работник фабрики Петер Кюртен, человек с уголовным прошлым, однако в последние годы живший спокойно, с претензией на респектабельность, женатый и уважаемый соседями за учтивость. Что не помешало ему убить девять человек и покушаться на жизнь еще шестерых.

Паника, возникшая в связи с Кюртеном, в основном была вызвана его письмами, которые он по примеру Джека Потрошителя посылал в полицию и газеты. Эти письма призваны были вычленить из общей картины преступности в Дюссельдорфе цепочку характерных убийств, за которой стоит личность — автор с особым «почерком», стилем в выборе жертв и орудия убийства. И со своей публикой, которой становится целый город, в смертельном «саспенсе» ожидающий каждого нового «выступления». Кюртен же, смешавшись с толпой, собравшейся на указанном им месте, наблюдает за эксгумацией своей жертвы и реакцией зрителей. Состояние анонимности было для Кюртена одновременно и приятно, и томительно, так что его поимка (случайность, а не результат разысканий полиции) напоминала выход на поклон. Вплоть до самой казни маньяк продолжает оставаться на высоте своего мифа о «дюссельдорфском вампире». Корректно и подробно рассказывает он о своих преступлениях психиатру Карлу Бергу, в утро перед казнью изъявляя надежду услышать звук собственной крови перед тем, как голова окончательно отделится от его тела под ножом гильотины.

От других «сериальных убийц» 20-х годов — берлинца Гроссмана (1921), нелюдимого огородника Денке, оказавшегося каннибалом (1924), и гомосексуалиста Хаармана (1924, тридцать жертв) — Кюртена отличала трезвость, с которой он осознал в своей садистической мании особый талант, обещающий славу (по свидетельству одной его знакомой, юноша Кюртен при виде восковых фигур великих разбойников сказал: «Я буду таким же знаменитым, как они»). Выходя из «одиночной камеры» своей патологии, он вступает в диалог с обществом на неформализованном, репрессивном языке убийства, основная единица которого — thrill, нервное возбуждение, смесь страха и удовольствия (это объединяет и Кюртена, и его кинодвойника, детоубийцу Ганса Беккерта, и детей, играющих в «черного человека», в первом эпизоде фильма «М», и его

Согласно опросу экспертов Германии и других стран, проведенному Фондом немецкой кинематеки (Берлин) в 1993 — 1994 годах к 100-летию кинематографа, первое место из «Ста самых важных фильмов немецкой киноистории» занял фильм Фрица Ланга «М».

«М» — заглавная буква слова «Morder» (в переводе с немецкого на русский — «убийца»).

Мы печатаем сценарий в сокращенном варианте.

зрителей, и его автора Фрица Ланга). В 1947 году в своей статье «Почему меня интересует убийство» Ланг в терминах популярного психоанализа написал о «тайном очаровании убийства», о том, что «желание доставлять боль, желание убивать тесно связано с сексуальным стремлением» и что «каждый из нас при определенных обстоятельствах может превратиться в убийцу»: «[...] хотя цивилизация, возможно, и приручила нас и обуздала наши деструктивные желания в интересах всего общества, но все же в большинстве из нас еще достаточно дикого, свободного, чтобы суметь на мгновение идентифицировать себя с изгоем, бросившим вызов обществу и торжествующим в жестокости»[1].

Ланг — к 1930 году не только объективно, но и официально первый режиссер Германии (Мурнау с 1926 года работал в Америке) — для своего фильма взял тему прямо с газетных полос. В соответствии с эпохой «новой деловитости» фильм должен был быть рассказан сухо, объективно, с точностью репортажа. Для этого Ланг отправился в полицейское управление Берлина, где навел справки о новейших методах криминалистики и быте уголовного мира, из которого позже, следуя русской моде на «типаж», он рекрутировал статистов. Сведениями о борьбе криминологических теорий Ланг обязан судебным психоаналитикам и юристам.

После некоторых сомнений Ланг и его сценаристка Теа фон Харбоу остановились на названии «М», отвечающем конспективности эпохи. Одновременно оно отсылало к ритуалу оставления убийцей на месте преступления «визитной карточки» — графического знака-буквы (например, «Z» — знак Зорро) или отпечатка испачканной кровью руки, согласно суеверию, предохраняющей от разоблачения[2]: на плакате к фильму была изображена ладонь с начертанной на ней красным буквой «М». Однако в фильме ситуация противоположна: общество использует метку в борьбе с мимикрией преступника, это жест исключения, отличения от «своих».

Фильм начали снимать в январе 1931 года, через семь месяцев после ареста Кюртена. Премьера состоялась в мае того же года, в промежутке между процессом над Кюртеном в апреле и его казнью в начале июня. Еще в период подготовки к фильму Ланг встречался с Эрнстом Геннатом, знаменитым берлинским детективом тридцатых годов (он как раз занимался розыском «дюссельдорфского чудовища»). Результаты психиатрического обследования Кюртена изучали и режиссер, и исполнитель главной роли в фильме Петер Лорре. Речь шла о том, чтобы не столько осудить, сколько познать психологию преступника: «После больших фресок «Нибелунги», «Метрополис» и «Женщина на луне» меня заинтересовала суть человека, побудительные мотивы его действия»[3]. Однако сходство между убийцей в фильме и его прототипом оказалось, по выражению Фриды Графе, не большим, чем между «неизвестным преступником и его словесным портретом, составленным в полиции по показаниям свидетелей»[4].

Радикальный криминалист двадцатых годов Р.Хайндль, кстати, предлагавший для удобства полиции снимать отпечатки пальцев у всего населения, описывал феномен сериальных убийств как род регулярного промысла с целью пропитания или наживы: Хаарман торговал одеждой своих жертв, Гроссман — их мясом, Денке педантично заносил их в свой реестр[5]. Ланг описывает уголовный мир Берлина, исходя из теории о «профессиональном преступнике». Но герой Лорре сопротивляется адаптации к социально-экономическим категориям и интересам. Его фигура возникает на перекрестке «криминальной биологии» (ревизия учения Ломброзо о «врожденном преступнике»[6]) и психоанализа: убийства не подготовлены, преступником руководит «инстинкт мгновения», мотивы погружены в хаос сексуальных импульсов, регресс и болезнь.

Лорре подчеркивает животную природу потребности своего героя убивать — нервическое почесывание руки, повторяющийся в финальной сцене «кошачий» жест: напряженные, растопыренные пальцы, полуприжатые к тыльной стороне ладони, — атавистический знак защиты и аг-

---

[1] Eisner Lotte. Fritz Lang. London, 1976, p. 111, 112.
[2] См.: Reik Theodor. The unknown murder., NY., 1978, p. 80.
[3] Цит. по: Fritz Lang. München, 1976, S. 100.
[4] Ibid., S. 55.
[5] Heindl R. Daktyloskopie. Berlin—Leipzig, 1927, S. 692—693; Heindl R. Der Berufsverbrecher. Berlin, 1926, S. 140; см. также: Bolitho W. Murder for profit., London, 1933. Русский «душегуб» того же времени московский извозчик Василий Петров-Комаров (1923), на счету которого было 30 убийств, прямо ссылался на влияние на него войны и революции: «Все чертями стали, ну и я чертом стал» (Познышев С. Криминальная психология. (Преступные типы). Л., 1926, с. 184).
[6] Основатель «криминальной биологии» А.Ленц объяснял природу преступления, исходя из генетических, физиологических, медицинских и психиатрических сведений о преступнике (Lenz A. Grundriss der Kriminalbiologie. Wien, 1927). Как метод изучения преступности «криминальная биология» была в 20-е годы официально введена в некоторых баварских тюрьмах. См. также: Lange J. Verbrechen als Schicksal. Leipzig, 1929.

рессии. Погоня за ним инсценирована Лангом как охота, особенно в тот момент, когда он, реагируя на каждый свист преследователей, вздрагивает и отпрыгивает — сцена, сыгранная Лорре с балетной точностью. В праве именоваться человеком ему отказывают и его самозваные судьи, называя его «бестией» и призывая убить как собаку. Капитуляция контролирующей инстанции «Сверх-Я» (воспитание, мораль, идея государственности) под напором животного «Оно» (в этом, по Фрейду, смысл преступления) подготавливается ущербным детством, состоянием, в котором преступник часто задерживается, так и не достигнув настоящей психической зрелости. Детоубийца Беккерт грызет на улице яблоко и глазеет на витрины. Радиус его разрушительного инстинкта, по воле Ланга, ограничен инфантильным миром сладостей, воздушных шаров и магазинов игрушек.

Иррациональность неизвестного убийцы действует, как коррозия, разъедая узлы и перемычки социального здания, вызывая к жизни, по выражению самого Ланга, «чудовищный психоз страха у населения, самообвинения людей душевно неполноценных, доносы, в которых, кажется, разряжаются ненависть и вся зависть, скопившаяся за годы совместного существования» (статья «Мой фильм «М» — отчет о событиях», 1931[7]). Не месть или законность, а инстинкт самосохранения сцепляет усилия верха и низа общества (исполнительной власти и уголовного мира), мобилизует на борьбу с бесформенным, изменчивым злом гибкую силу социальной структуры, нанизывает бесконечные улицы, по которым патологическая болезнь гонит героя Лорре, в кольца слежки, подчиненные движению циркуля на пронумерованной карте города. Общество нуждается в безусловном враге, чтобы доказать свою способность консолидации. Ланг демонстрирует средства борьбы с психопатией: полный репертуар криминалистических методов, уголовный инструментарий, организацию нищих и далее, используя поэтику научно-популярного «культур-фильма», показывает схему функционирования контрольных часов, превращает взламывание и обыскивание конторского здания в систематическую серию «полицейских» фотографий — стоп-кадров. Исследователи Ланга неизменно упоминают в этой связи о его архитектурном образовании, объясняющем пристрастие к мертвым формам и статичным мизансценам.

В реальной жизни ни один из четырех упомянутых сериальных убийц двадцатых годов не был арестован благодаря планомерным действиям полиции. Хаарман, например, был разоблачен после случайной встречи матери убитого им юноши с пасынком хозяйки Хаармана — тот был одет в костюм жертвы[8]. Кюртена же погубила чужая ошибка: одна из его жертв, оставшаяся в живых, не обращается в полицию, а пишет подруге о нападении, указывая неверный адрес на конверте. Письмо пролежало на почте и через некоторое время было вскрыто почтовым чиновником. В фильме Ланга реальная действительность существенным образом корректируется: порядок в самом деле торжествует над хаосом, а коллектив — над частным лицом.

В финальной сцене Ланг исследует «трагедию убийцы»[9], не виновного в преступлениях, внушенных ему каким-то «демоном» (как ребенок или животное, он не способен на свободное волеизъявление, создающее социальное существо). Традиционный романтический модус «двойничества» определяет аффектированную театральность игры Лорре в его знаменитом монологе (это была первая роль Лорре в кино). Его агрессия по отношению к самосуду противоречива: элитарная поза одинокого безумца сменяется презрением буржуа к уголовным люмпенам, «ленивым свиньям», не желающим работать. Требуя отдать себя в руки правосудия, он призывает к соблюдению тех же социальных иерархий, которые так слепо разрушает его второе «Я».

Фильм заканчивается безличной эмблемой восстановленного порядка: рука на плече Беккерта и голос за кадром: «Именем закона!» Дальнейшую судьбу законопослушного убийцы фильм дипломатически оставляет открытой: смертная казнь или § 51 уголовного кодекса Германии о невменяемости, означавший принудительное лечение в психиатрической клинике. Излагая свои аргументы в пользу бескровного решения, Ланг участвует в дискуссии рубежа 20 — 30-х годов о применении уголовных наказаний к душевнобольным, которое ставило под сомнение само содержание карательной функции закона: «[...] ясная, как свет, зависимость преступления от болезненной предрасположенности подтачивала понятие вины и оставляла для возможности морального осуждения лишь крошечную, гладкую площадку» (Х. фон Хентиг)[10]. На процессе Кюр-

---

[7] Fritz Lang. München, 1976, S. 102.
[8] См.: Утевский Б. Преступление и преступники в Западной Европе. М., 1929, с.10.
[9] Eisner Lotte. Fritz Lang, p. 113, 111.
[10] Hentig Hans von. Einfuhrung. — ... Luz Walter. Das Verbrechen in der Darstellung des Verbrechens. Heidelberg, 1927, S. IX.

тена линия защиты опиралась, точь-в-точь, как и в фильме, на доказательство его психической невменяемости. После вынесения смертного приговора Кюртен подал прошение о помиловании, его поддержала Немецкая гуманистическая лига.

Однако сомнений в исходе дела не возникало. «Был ли душевно болен сериальный убийца Хаарман, окажется ли душевнобольным дюссельдорфский убийца, — толпа требует головы этих преступников и была бы разочарована и не поняла бы, если бы Хаарман был спасен психиатрией от эшафота»[11], — писал психоаналитик Хуго Штауб, автор книги «Преступник и его судья» (1928, вместе с Ф.Александером), разоблачавшей «двойное лицо уголовной юстиции» (Э.Фромм)[12], удовлетворяющее и подсознательное желание преступника быть наказанным, и садистические инстинкты толпы. Как и во времена публичных казней, смерть преступника устрашает и развлекает народ.

*Сцена суда над Беккертом иллюстрирует идеологию так называемого народного правосознания. Обвинитель — «медвежатник» настаивает на том, что казнь убийцы будет актом не только возмездия, но и оздоровления. (В 1940 году Ф.Хипплер вмонтировал в свой пропагандистский фильм «Вечный Жид» монолог героя фильма «М» о том, что он не может не убивать, — для иллюстрации природной «жажды крови» у еврейства.) Апелляция одной из проституток к чувствам матерей, к безусловной ценности народной морали едва ли не стоит жизни убийце. Ланг, любивший свою публику, задевает те же струны, но в своих интересах. Первоначальная версия «М» (почти на 20 минут длиннее классической) заканчивалась кадром — три матери в траурных одеждах сидят на скамье в коридоре здания суда. Уже знакомая нам фрау Бекман обращалась к зрителю со словами (закадровый голос на черном фоне экрана): «Нам следует лучше следить за нашими малышами», — как если бы фильм был одной из профилактических мер полиции по предупреждению преступности. В статье к выходу фильма Ланг — возможно, под влиянием идеи «социального заказа» — настаивает на этой утилитарной его функции; он призван «как предостерегающая и предотвращающе поднятая рука (намек на плакат. — **М.Р.**) указывать на неизвестную притаившуюся опасность, [...] которая постоянным присутствием болезненно или преступно предрасположенных людей, подобно возможному очагу пожара, угрожает нашему существованию и особенно существованию наиболее беззащитных из нас — детей»[13].*

Многословная осторожность Ланга объяснялась свежестью и опасностью темы — рана, нанесенная Кюртеном общественному сознанию Германии, еще не успела зарубцеваться. Вероятно, Ланг знал, что два квазидокументальных фильма о Хаармане и Денке были запрещены к прокату как способствующие «ухудшению нравственного самочувствия и мышления обыкновенного зрителя»[14]. В фильме Ланга цензурная комиссия, напротив, обнаружила «этический противовес»[15] недавним событиям, оценив, с какой ловкостью он лавирует между рискованными идеями, оставаясь при этом в черте правоохранительной лояльности: полиция схожа с преступным миром, но побеждает; приговор вынесен, но содержание его неизвестно. В своих американских фильмах «Ярость» (1935 — 1936), «Ты живешь только раз» (1936), «По ту сторону разумного сомнения» (1956) Ланг гораздо радикальнее производит вивисекцию понятия «преступление». Жак Риветт писал в 1956 году в статье «Рука» по поводу фильмов Ланга: «Да и что такое вина или невиновность, по ту сторону всякой кажимости? Бывает ли кто-нибудь невиновным или виновным? Если и существует на это однозначный ответ, то он может быть без сомнения только отрицательным; каждый должен создавать себе свою правду, какой бы неправдоподобной она ни была. В последнем кадре герой наконец видит свою собственную вину или невиновность. А прав он или нет, разве ему не все равно?»[16] Ланг ценил и часто цитировал эти слова Риветта.

М.Ратгауз

---

[11] S t a u b Hugo. Psychoanalyse und Strafjustiz. — in: Imago, 1931. Bd. 17, H. 2, S. 203; см. там же: H a u n F. Strafe fur Psychopathen? S. 268-302. Поучительны обстоятельства, при которых другой сериальный убийца, современник Кюртена, сумел использовать § 51. Бруно Людке убил с 1928 по 1943 год более 80 женщин; после ареста сослался на § 51. Поскольку за убийства, совершенные им, было посажено уже много невинных людей, дело Людке было засекречено. Он был отправлен в психиатрическую клинику в Вене, где на нем ставились медицинские эксперименты; одна из инъекций в апреле 1944 года убила его (W i l s o n C.E., P i t m a n P. Encyclpaedia of muedes. London—Sydreu, 1984, p. 421—422).

[12] F r o m m Erich. Zur Psychologie des Verbrechers und die strafende Gesellschaft, Gesamtausgabe. Stuttgart, 1980, S. 28.

[13] M a i b o h m Ludwig. Fritz Lang und seine Filme. München, 1981, S. 141.

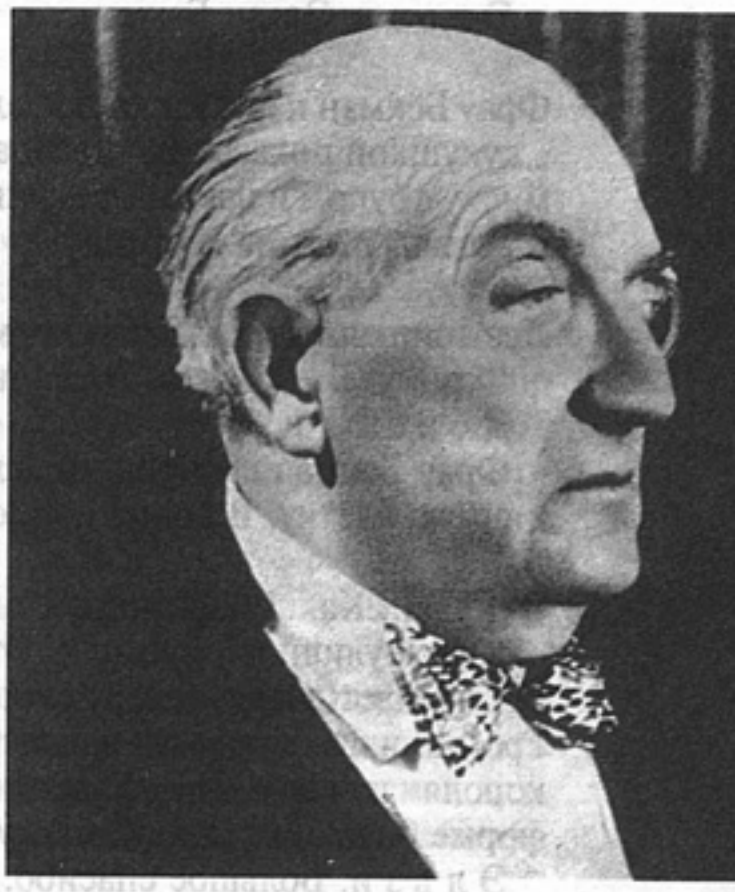
[14] S e e g e r E. Film. — Hand worter Buch der Kriminologie. Berlin, Leipzig, 3. Lief., 1932, S. 421.

[15] Ibid.

[16] R i v e t t e Jacgues. Schriften furs Kino. München, 1990, S. 114.

Темный экран. Задний двор «доходного» жилого дома-казармы. Группа детей стоит кругом, в центре девочка, произносящая детскую считалку:

Подожди, подожди чуток,
Придет черный человек,
Принесет он топорик
И сделает из тебя бифштекс.
Ты выходишь!



Девочка показывает на одного из детей, который выходит из круга, и начинает сначала:

Подожди,
подожди чуток... и т.д.

Появляется беременная женщина с бельевой корзиной.

Ж е н щ и н а. Прекратите петь эту проклятую песню, я ведь вам сказала. Вы что, не слышите?

Д е в о ч к а.

Подожди, подожди чуток,
Придет черный человек...

Узкая лестничная клетка в пролетарском доме-казарме. Женщина с бельевой корзиной звонит в звонок. Дверь открывает изможденная женщина, которой за тридцать. Это фрау Бекман.

Ф р а у Б е к м а н. В чем дело?

Ж е н щ и н а. Хоть сто раз в день запрещай этим дьяволятам петь эту проклятую песню про убийцу... Целый день они ее распевают, так что уши вянут. Как будто и без этого мало кругом разговоров об убийце...

Ф р а у Б е к м а н. Оставь их в покое! Пока мы слышим, что они поют, мы по крайней мере знаем, что они здесь.

Ж е н щ и н а. Да, ты права.

Женщина уходит и закрывает дверь. Фрау Бекман относит корзину в угол, поворачивается к корыту и продолжает стирать.

Бьют часы с кукушкой. Фрау Бекман поднимает глаза, с облегчением вытирает руки, покрытые мыльной пеной. На ее лице выражение радостного ожидания.

Подъезд начальной школы. Маленькая девочка прощается с подружками. Это Эльзи Бекман. У нее на спине ранец, в руке — сетка с мячиком. Когда Эльзи пересекает улицу, к ней подходит шуцман, жестом поднятой руки останавливает движение и переводит ребенка через улицу.

Фрау Бекман накрывает на стол в кухне.

Эльзи идет по заполненному прохожими тротуару и играет с мячом. Останавливается у афишной тумбы, на которой полицейский плакат:

10000 марок вознаграждения!

Кто убийца?
В понедельник, 11 июля с.г. пропали без вести школьник
Курт Клавицки и его сестра Клара, проживавшие по Мюллерштрассе 470.
Предполагается, что дети стали жертвой такого же преступления,
от которого осенью прошлого года погибли брат и сестра Деринг.

«М»
Авторы сценария Фриц Ланг, Теа фон Харбоу. Режиссер Фриц Ланг. Оператор Фриц Арно Вагнер. Художники Эмиль Хаслер, Карл Фольбрехт. В ролях: Петер Лорре, Элен Видман, Густав Грюнгенс, Отто Вернике. Производство «Nero-Film A.I.». 1931.

Мяч ударяется о плакат. На плакат надвигается тень мужчины в профиль. Это тень убийцы.

У б и й ц а. У тебя очень хороший мячик! Как тебя зовут?

Э л ь з и. Эльзи Бекман.

Фрау Бекман нарезает картофель в дымящуюся суповую миску. Она поднимает глаза вверх. Часы с кукушкой показывают двадцать минут первого. Фрау Бекман нарезает остатки картофелины в миску с супом и накрывает супницу крышкой. Услышав шаги на лестнице, она подходит к двери и выглядывает на лестницу.

Лестничная клетка. Две девочки со школьными ранцами на спине поднимаются по лестнице.

Ф р а у Б е к м а н. А Эльзи не пришла с вами?

Д е в о ч к и. Не-а.

Фрау Бекман смотрит им вслед. Затем она нагибается над перилами и смотрит вниз на лестничную клетку. В конце концов, качая головой, возвращается в кухню.

Э л ь з и. Какой красивый!

Киоск уличного торговца. Это старый человек, на шее у него табличка с надписью «Слепой». Он продает воздушные шарики. Перед киоском убийца в шляпе и плаще с маленькой Эльзи. Громко и фальшиво он насвистывает первые такты мелодии Эдварда Грига («В пещере горного короля» из сюиты «Пер Гюнт»). Он покупает воздушный шарик для девочки. Шарик сделан в форме большой неуклюжей куклы. Эльзи делает книксен.

Э л ь з и. Большое спасибо.

Фрау Бекман ставит суповую миску в теплую воду, чтобы еда не остыла. Раздается звонок. Фрау Бекман подходит к двери и открывает ее. На площадке почтальон. Он принес новую серию романа «с продолжением».

П о ч т а л ь о н. Очередное продолжение, фрау Бекман. Читается с захватывающим интересом. Сенсация!

Ф р а у Б е к м а н *(устало)*. Да. *(Берет выпуск романа.)* Минуточку, господин Герке... Вы не видели Эльзхен?

П о ч т а л ь о н. Нет. А разве это не она бежала вверх по лестнице как раз передо мной?

Ф р а у Б е к м а н. Нет. Ее еще нет дома.

П о ч т а л ь о н. Ну, значит, скоро придет. До свидания, фрау Бекман.

Ф р а у Б е к м а н. До свидания, господин Герке.

Она медлит какое-то время, затем выходит на площадку, наклоняется над перилами.

Ф р а у Б е к м а н. Эльзи!

Она в беспокойстве возвращается в свою квартиру.

Часы с кукушкой показывают четверть второго. Они бьют один раз. Фрау Бекман открывает кухонное окно.

Ф р а у Б е к м а н *(в страхе)*. Эльзи! Эльзи!

Место Эльзи за кухонным столом. Тарелка, ложка, салфетка, стакан для воды. Перед столом пустой стул.

Песчаная почва, кое-где трава, ветки. Из зарослей кустарника одиноко выкатывается мячик Эльзи и останавливается...

В телефонных проводах запутался ее воздушный шарик. Ветер раскачивает его в разные стороны и наконец уносит прочь.

Г а з е т ч и к. Экстренный выпуск! Экстренный выпуск! Экстренный выпуск! Новое убийство!

Он окружен толпой людей, которые выхватывают у него газету из рук.

Убийца сидит у подоконника своей комнаты и пишет, держа в левой руке зажженную сигарету. Он снова насвистывает мотив Грига. Между двойными рамами окна — фрукты и немного еды.

Убийца пишет карандашом записку. Его почерк инфантилен и свидетельствует о патологических наклонностях. На записке можно прочесть следующий текст:

Так как полиция скрыла от общественности
мое первое письмо,
я обращаюсь непосредственно к прессе!
Проводите расследования!
Вскоре вы убедитесь в том, что все подтверждается.
Но я еще не кончил!

Плакат о розыске преступника на доске объявлений.

Различные голоса. Боже мой, опять началось?.. Это же ужасно!.. Десять тысяч марок... Так мелко напечатали, что не прочтешь... Эй, там, впереди, прочтите-ка вслух! «Неизвестный убийца»... Ну, читайте же! Тихо!.. Заткнитесь! Читайте! «Чудовище нашего города потребовал новую жертву»... Громче там, впереди, ничего не слышно! «По определенным признакам можно установить, что и это убийство совершенно тем же таинственным извергом-маньяком, жертвой которого уже стали восемь детей нашего города. Следует с особенной настойчивостью подчеркнуть, что...»

Пятеро обывателей сидят в углу пивной. Пожилой человек читает газету. Посередине стола — флажок, означающий, что это места постоянных посетителей.

Пожилой человек. «...священным долгом каждой матери, каждого отца является неустанное напоминание своим детям об опасности, которой они постоянно подвергаются, тем более что речь идет об опасности, которая, по-видимому, приближается к ним под маской дружелюбия. Несколько конфет, игрушка, яблоко могут быть достаточной приманкой для ребенка, приманкой, которая станет для него роковой».

Сидящие за столом. Верно! Конечно!

Читающий прерывается на некоторое время, чтобы сделать глоток пива. Мужчина, сидящий слева, в стоячем воротничке, проявляет нетерпение. Он приготовился закурить сигару.

Человек с сигарой. Читай же дальше!

Пожилой человек. Да, да... «Понятная нервозность еще более возрастает вследствие того, что усилия уголовной полиции...»

Двое за столом. Один — лысый с моноклем, перед ним — бокал; другой — маленький и сгорбленный, держа бокал перед собой, отодвигается в дальний угол. В центре стола — флажок для постоянных посетителей.

Пожилой человек. «...схватить убийцу до сих пор, к сожалению, остались совершенно безуспешными. Полиция стоит перед почти неразрешимой задачей...»

Лысый толкает сгорбленного в бок, оба наклоняют головы друг к другу и шепчутся. Лысый показывает на сидящего напротив человека.

Пожилой человек. «...арестовать преступника, который до сих пор не оставил ни малейшего следа. Кто же убийца?»

Человек с сигарой слушает чтение со снисходительным видом знатока.

Пожилой человек. «Как он выглядит? Где он скрывается? Никто не знает его. И тем не менее — он среди нас, и каждый, кто сидит рядом с тобой, может оказаться убийцей».

Словно инквизиторы, лысый и сгорбленный рассматривают своего приятеля. На столе лежит газета с заголовком «10 000 марок вознаграждения». Пожилой человек берет в руку кружку с пивом.

Лысый. Конечно! Весьма справедливо.

Человек с сигарой. Что это ты так на меня уставился?

Лысый. Тебе лучше знать!

Человек с сигарой *(раздраженно)*. Что мне лучше знать?

Лысый наклоняется, его монокль блестит.

Лысый. Подумай как следует! Авось додумаешься?

Человек с сигарой. Что ты хочешь этим сказать?

Лысый. То, что я уже не раз видел, как ты бегаешь по лестнице за малышкой с пятого этажа!

Человек с сигарой вскакивает. Рядом с ним пожилой.

Человек с сигарой *(в гневе)*. Ты что, с ума спятил, боров?!

Лысый также вскакивает. Рядом с ним — сгорбленный.

Лысый *(со злобой)*. Кто это боров? Я? Или тот, кто за маленькими девочками бегает?

От волнения он теряет свой монокль.

Человек с сигарой *(в крайнем гневе)*. Ах ты свинья! Сволочь эдакая!

Лысый. Ах ты убийца!

Человек с сигарой хочет добраться до своего противника. Двое соседей по столу, один из посетителей и официант удерживают спорщиков и растаскивают их в разные стороны. Шум голосов.

Пожилой человек. Господа! Господа!

Человек с сигарой. Ты... я... мы с тобой в суде побеседуем!

Лысый. Я тебя, милый мой, на каторгу отправлю!

Официант. Ну, господа, успокойтесь же!

Голоса. Он ведь не то хотел сказать...

Сгорбленный наблюдает за ссорой из своего угла со злорадным удовольствием. Лысый грозит вслед своему врагу.

Лысый. Ах ты клеветник! Подлый клеветник!

Мелкобуржуазная гостиная. Ящики комода выдвинуты, их содержимое перерыто. Через открытую дверь видна соседняя комната.

Мужчина. Какой клеветник! Какой мерзавец!

В дверях появляется женщина. Она всхлипывает, держа у рта платочек.

Мужчина. Что себе полиция позволяет?.. Обыск в доме!

Полицейский чиновник. Господин Егер, успокойтесь же! В конце концов мы исполняем свой долг.

Мужчина. Нет ни минуты покоя! Да еще этот страх за детей...

Полицейский чиновник. Ну вот, видите! Поэтому полиция должна хвататься за каждый, даже самый крохотный, след. Каждый человек на улице может оказаться убийцей...

Вечер. Маленький человек в очках и котелке подходит к уличному фонарю, чтобы почитать газету. К нему обращается девочка с самокатом.

Девочка. Вы не можете сказать, который час?

Маленький человек. Да, дитя мое.

Он вынимает свои карманные часы.

Перед мебельным магазином стоят две женщины с сумками; они незаметно наблюдают за этой сценой. Из лавки выходит мужчина атлетического телосложения в картузе.

Маленький человек. А теперь тебе надо быстренько идти домой. Где ты живешь, детка?

Великан. Какое вам дело, где живет ребенок?

Маленький человек. Простите?

Маленький человек с выпуклыми, как у больного базедовой болезнью, глазами за стеклами очков испуганно смотрит вверх.

Маленький человек. Извините?

Великан *(в позе победителя)*. Что вам было нужно от малышки?

Маленький человек. Да ничего мне не нужно! Что вам, собственно говоря, угодно?

Великан хватает маленького человека за руку. Постепенно собираются прохожие.

Великан. Я тебе сейчас покажу, что мне угодно!

Маленький человек. Отпустите же меня! Какое нахальство!

Первый прохожий. Что здесь происходит?

Второй прохожий. Что надо этой обезьяне в очках?

Великан. Не притворяйся! Сначала пристает к детям с разговорчиками...

Третий прохожий. Что он сказал?

Великан. А потом еще и дерзит!

Маленький человек. Ну, пожалуйста, отпустите меня! Я вовсе не заговаривал с ребенком!

Великан. Хотел, наверное, малышку с собой утащить?

Женщина с визгливым голосом. А потом убить ее, как других?

Крики. Это убийца! Он убийца! Держите его! Позовите же полицию! Ну, конечно, полицейского, как всегда, не видать... Господин вахмистр! Господин вахмистр!

Несколько рук хватают маленького человечка.

Заглавная страница газеты с броским заголовком: «Убийца пишет прессе». Под ним — факсимиле письма убийцы. Рука с моноклем ходит по газетной полосе.

Министр за своим письменным столом. Это ярко выраженный тип бюрократа. Он возбужденно жестикулирует моноклем и разговаривает по белому телефону. Перед ним — газета с письмом убийцы.

М и н и с т р. Это беспрецедентный скандал. Как вы думаете, господин полицей-президент, какое впечатление подобная заметка может произвести на общественное мнение? Это просто безответственно!

Полицей-президент — тип светского человека. Он разговаривает по телефону с министром. На его письменном столе лежит тот же номер газеты.

П о л и ц е й-п р е з и д е н т. Господин министр, мы не можем запретить убийце писать письма, кому он захочет! Вероятно, этот крайне патологически извращенный человек испытывает большое удовлетворение, читая описание своих преступлений в газете. Мы немедленно связались с редакцией и получили оригинал письма. Он уже обрабатывается криминалистами.

Убийца в своей комнате. Он смотрит в зеркало. Пальцами растягивает себе рот и уголки глаз. Его лицо превращается в отвратительную маску.

М и н и с т р. Да, да, господин полицей-президент, конечно! Я отнюдь не ставлю под сомнение тот факт, что вы выполняете свой долг... И ваши сотрудники тоже. Но где, простите, результат, где ре-зуль-тат??

П о л и ц е й-п р е з и д е н т. С каждым днем мы расширяем зону поисков.

М и н и с т р. Какая мне польза от всего этого? Господин полицей-президент, я знаю, что вы не сидите сложа руки. Но ведь тем самым мы не можем устранить тот факт, что неизвестный убийца терроризирует четыре с половиной миллиона человек. И что полиция ничего не может сделать!

П о л и ц е й-п р е з и д е н т. Господин министр, вы не имеете представления о тех невероятных трудностях, с которыми приходится сталкиваться уголовной полиции... В поисках неизвестного убийцы полиция расследовала детально более тысячи пятисот следов. Собранный материал составляет шестьдесят толстых томов. Мы использовали всех своих людей... чтобы планомерно прочесать местность вокруг города. Обыскивается каждый куст, обследуются все заросли, осматриваются все ямы, ибо за каждым кустом, в любой ямке может быть спрятан предмет, который наведет нас, наконец, на правильный след.

Полицейские прочесывают участок леса. Палками они ворошат ветви и хворост.

П о л и ц е й-п р е з и д е н т. ...полиция каждую ночь контролирует ночлежные дома для бездомных и подвергает их клиентов тщательной проверке. Разумеется, эта процедура не прибавляет популярности полиции и не уменьшает нервозности населения.

Ночь. Спальное помещение ночлежки для бездомных. Длинные ряды кроватей. На стенке висит одежда. Инспектор уголовной полиции проверяет документы бродяг.

П о л и ц е й-п р е з и д е н т. Непрерывно ведется наблюдение за вокзалами.

Прокуренный зал ожидания вокзала. Уголовная полиция проверяет документы.

П о л и ц е й-п р е з и д е н т. Тем не менее все эти меры до настоящего момента не дали ни малейших результатов, точно так же, как и проводящиеся каждую ночь облавы в подозрительных кварталах.

Пивная в подвале. Место сборищ уголовников. У потолка болтается чучело крокодила. Вбегает молодая проститутка.

П р о с т и т у т к а. Фараоны!

В мгновение ока посетители — жулики и уличные женщины — вскакивают со своих мест и, опрокидывая столы и стулья, устремляются к выходу.

Шум голосов. Жулики и девицы в водовороте у лестницы. Резкие трели свистков, сигналы автомашин. Полицейские заталкивают беглецов обратно в подвал.

П о л и ц е й с к и й. Уголовная полиция! Вперед!

П р о с т и т у т к а *(сквозь разноголосый шум)*. Эй, ты, будь человеком, отпусти меня... Ах ты собака! Отпусти! Эй, вахмистр, отпусти меня!

Полицейский стаскивает отчаянно упирающуюся девицу вниз в подвал.

О д и н и з ж у л и к о в. Оставь девчонку в покое, старый фараон!

П о л и ц е й с к и й. Тихо! Тихо!

Толпа уголовников в подвале. Появляется капитан полиции.

К а п и т а н. Приказ уголовной полиции: никому не выходить из помещения! Приготовить документы!

Протестующие голоса, издевательский смех, свистки.

По лестнице спускается комиссар уголовной полиции. Это комиссар Ломан.

О д и н и з ж у л и к о в. Папаша Ломан!

Некоторые из жуликов снимают свои шапки.

Ж у л и к и *(хором)*. Ло-ман! Ло-ман!

Крики переходят в кошачий концерт. Комиссар Ломан — приземистый, коренастый мужчина лет сорока с лишним; его лицо — олицетворение иронии и энергии. Он спускается по последним ступенькам лестницы и выходит на освещенное место.

Л о м а н. Тихо! Тихо! Не имеет смысла!

П р о с т и т у т к а *(истерично)*. Поймайте лучше убийцу детей!

У л и ч н ы е д е в и ц ы. Вот именно! Браво! Браво!

Л о м а н. Тихо! Будьте благоразумны!

В сопровождении нескольких сотрудников он прокладывает себе дорогу.

Л о м а н. Все назад! Все назад! А ну-ка, предъявить документы! Документы!

Ж у л и к и. Нет их у нас! Нет!

Л о м а н. Предъявить документы!

Комиссар и сопровождающие его лица расселись за двумя столами. Перед Ломаном стоит молодая проститутка. Полицейские образуют цепочку до самого выхода. На заднем плане — жулики в ожидании.

Л о м а н. У вас есть документы?

П р о с т и т у т к а. Но, господин комиссар, я же не могу вечно таскать за собой свой год рождения. Ну разве это возможно?

Л о м а н *(неумолимо)*. В Алекс![1]

П р о с т и т у т к а. Да там же просто сдохнуть можно!

Она уходит. Подталкиваемый стоящим сзади, подходит коренастый жулик, под глазом синяк, кепчонка, сигарета в зубах, руки в карманах. Он вытаскивает бумажник и с вызывающим видом протягивает комиссару.

Ломан листает удостоверение личности. Смотрит документ на свет.

Л о м а н. Скверная работа, мой мальчик!

Человек с синяком в изумлении вынимает окурок сигареты изо рта.

Л о м а н. Тебя надули! В Алекс!

Жулик со злобой швыряет свой окурок на пол.

Д р у г о й ж у л и к *(злорадно)*. До свидания, Вилли! Приветик!

---

[1] Название тюрьмы в Берлине.

Человек с синяком. Ах ты сволочь! Поцелуй меня знаешь куда!

Он в смущении уходит.

Ломан. Следующий!

Толстенький человек выходит из толпы. Это тип «восточного коммерсанта». На нем зимнее пальто с широким меховым воротником. Почтительно снимает свой котелок, кланяется и протягивает комиссару удостоверение личности.

Один из жуликов *(с почтением)*. Важная птица!

Ломан рассматривает документ и возвращает его владельцу. «Коммерсант» благодарно снимает шляпу и хочет удалиться, минуя шеренгу полицейских.

Но тут Ломан вытаскивает у толстяка из кармана номер «Морген пост» и разворачивает его. Карандашом очерчена статья «Кража со взломом в меховом магазине».

Ломан. Знаешь, отправляйся-ка лучше в Алекс.

«Коммерсант» *(неуверенно)*. В чем дело, извините? Ведь мои... документы в порядке?

Пока он «протестует», один из сотрудников Ломана уже изъял его удостоверение личности.

Ломан. Дальше! Дальше!

Третий в очереди — тип жизнерадостного обывателя.

«Обыватель» *(осклабясь, «коммерсанту»)*. Ну, вот ты и влип!

Ломан. Документы?

«Обыватель» *(доверительно)*. У меня нет...

Ломан. В Алекс!

«Обыватель» *(равнодушно пожимая плечами)*. Не повезло.

Он уходит. Злорадное хихиканье.

Ломан. Следующий! Дальше!

На улице два открытых грузовика, нагруженных арестантами. Комиссар и капитан следуют за ними в открытой автомашине.

Буржуазная гостиная. На кожаной софе полулежит с сигаретой в руках худой, длинноногий человек. Это мошенник. На нем темный пиджак, белая жилетка и светлые брюки. Усики в стиле Адольфа Менжу. Рядом с ним в клубном кресле полудремлет его приятель, взломщик. Он грубоват и простодушен. Он тоже курит. С вниманием он слушает слова карманного вора. Мошенник поднимается с софы в крайнем нетерпении.

Мошенник. Куда же запропастился медвежатник?

За освещенным столом сидит элегантный господин с усиками, в одной рубашке. Это шулер. Он крапит карты.

Шулер. А три часа уже есть?

Карманный вор. Два часа... пятьдесят восемь минут.

Мошенник *(раздраженно)*. Опять фараоны кишат сегодня на всех улицах, как клопы...

Взломщик сидит в кресле, держа под мышкой свой чемоданчик.

Взломщик. Куда ни плюнь, в фараона попадешь...

Фальшивомонетчик небрежно держит во рту сигарету. На нем — белый жилет и белый галстук-бабочка.

Карманный вор. Даже девочек не оставляют в покое. Они уже совсем рехнулись. *(Он стучит себя по лбу.)* Они ни о чем не думают, кроме убийцы. У моей тоже есть девчонка лет шести... Каждую ночь я имею удовольствие трижды лазить под кровать и трижды под канапе — не сидит ли там убийца!

Мошенник раскладывает три карты в разном порядке, он пробует очередной карточный трюк. Фальшивомонетчик заглядывает через его плечо. С физиономией знатока он показывает на одну из карт. Мошенник открывает карту. Это туз. Карманный вор вынимает носовой платок и раскладывает его перед часами.

Карманный вор. Нельзя спокойно заниматься своей профессией: постоянно натыкаешься на чиновников уголовки. Личной жизни никакой... Я вам скажу, с меня хватит.

Мошенник. Куда запропастился медвежатник?

Карманный вор. Надеюсь, его не сцапали?

Взломщик. Да ты что! Его-то?

Взломщик. Однажды он ограбил банк в Лондоне, и люди из Скотланд-Ярда заманили его

в ловушку... И вот он стоит у стенки, руки вверх... А вокруг него одни фараоны. Через две секунды там лежало три трупа. Но медвежатника среди них не было...

Он садится и берет на колени свой чемоданчик.

Ш у л е р *(сухо)*. Лучший специалист от Берлина до Сан-Франциско.

В з л о м щ и к *(карманному вору)*. Вот уже шесть лет они его ищут, но схватить не удается.

К а р м а н н ы й в о р *(взломщику)*. Сколько веревочка ни вейся...

Ш у л е р. Заткнись!

Все присутствующие нервничают... Взломщик и шулер усердно дымят сигаретами. Мошенник снова смотрит на часы.

М о ш е н н и к. Боже мой! Это невозможно вынести! Ведь обычно он приходил точно, минута в минуту...

В то время как он произносит эти слова, звонок звонит четыре раза. Вся четверка смотрит друг на друга с облегчением.

К а р м а н н ы й в о р. Ну вот, слава Богу!

В з л о м щ и к. Наконец-то!

Дверь открывается. В кожаном пальто, в котелке и с тросточкой появляется медвежатник. Он тщательно закрывает за собой дверь.

В с е *(наперебой)*. Доброе утро! Наконец-то! Слава Богу, что ты здесь! Доброе утро!

М е д в е ж а т н и к. Вы что, с ума спятили? Опустите жалюзи!

Карманный вор подбегает к окну и опускает жалюзи.

Медвежатник многозначительным жестом снимает котелок и кладет его рядом с тросточкой на стол перед собой. На нем костюм в полоску, подчеркнуто корректно завязанный галстук и темные кожаные перчатки.

М е д в е ж а т н и к. Господа, я открываю заседание. Ради проформы я констатирую, что здесь представлены все руководители нашей территориальной организации. Я предполагаю, что вы уполномочены сделать соответствующие заявления от имени ваших организаций. Не стоит тратить времени... на вступительные разговоры. Вы все знаете, зачем мы собрались здесь. Какой-то аутсайдер портит нам все дела и лишает нас кредита. Мероприятия полиции, ежедневные планомерные облавы с целью поимки убийцы детей мешают нашей работе совершенно невыносимым образом. Пройдет немного времени, и мы не сможем чувствовать себя застрахованными от столкновения с полицией ни в одной гостинице, ни в одной пивной, ни в кафе, ни на частной квартире.

Ш у л е р. Весьма справедливо.

К а р м а н н ы й в о р. Браво!

М е д в е ж а т н и к. Этой ситуации должен быть положен конец. Мы должны вновь добиться упорядоченного положения, в противном случае мы обанкротимся. Кассы нашей организации в ближайшее время будут исчерпаны. Если мы не тронем тех сумм, которые предназначены женам наших коллег, находящихся на государственном обеспечении, то я просто не знаю, где набрать деньги для подготовки и реализации наших планов. Кроме того, страдает наша репутация. Полиция ищет убийцу в наших кругах. Господа! Если я занимаюсь своей профессией и навстречу мне выходит сотрудник уголовной полиции, то он знает, на какой риск он идет, а я знаю, на какой риск иду я. И если дело дойдет до крайности, то все скажут: погиб на боевом посту. И все будет в порядке. Однако между тем, кого ищет уголовная полиция, и между нами я хотел бы провести четкую грань! *(Медвежатник подчеркивает свои слова энергичным жестом.)*

Ш у л е р. Весьма справедливо!

М е д в е ж а т н и к. С этим надо кончать!

В з л о м щ и к. Верно!

К а р м а н н ы й в о р *(одновременно со взломщиком)*. Конечно!

М е д в е ж а т н и к. Мы занимаемся нашей профессией, потому что мы должны существовать. А это чудовище не имеет права на существование! Его нужно убрать! Его нужно уничтожить, истребить! Без жалости и снисхождения! Господа, члены нашей организации должны иметь возможность спокойно заниматься своей профессией, не подвергаясь постоянным помехам из-за чрезвычайной нервозности полиции. Я прошу... *(Делает приглашающий жест.)*

Конференция у полицей-президента. По обе стороны длинного стола сидят полицейские офицеры и высшие чины уголовной полиции. Перед ними стаканы со шнапсом и кофейные чашеч-

ки. Многие курят. На заднем плане, во главе стола стоит полицей-президент, он повторяет жест медвежатника.

П о л и ц е й-п р е з и д е н т. ... высказываться, господа.

Встает капитан полиции. Рядом с ним сидит чиновник в штатском, в очках.

К а п и т а н *(весомо)*. Усилить паспортный контроль, прочесать весь город. Проводить облавы.

Чиновник в штатском скептически смотрит на оратора.

К а п и т а н. Облавы, облавы и облавы. И самым тщательным образом!

Конференция жуликов.

Шулер поднимается со своего места.

Ш у л е р. У нас ведь есть свои связи... Если бы нам напечатать статью в газетах о том, что мы, члены организации, придаем большое значение тому, чтобы нас не ставили на одну доску с этой свиньей... Чтобы полиция искала этого типа совсем в другом месте... Это ведь даже не нормальный преступник...

Конференция у полицей-президента. Стоя выступает пожилой сотрудник уголовной полиции. Он в очках, с усами, в стоячем воротничке. Справа от него — сотрудник в штатском, слева — офицер с моноклем.

П о ж и л о й с о т р у д н и к у г о л о в н о й п о л и ц и и. ...Возможно, это человек, который вне состояния, в котором он совершает убийства, выглядит безобидно и вполне респектабельно и даже мухи не обидит. Возможно, в нормальном состоянии он играет с детишками своей хозяйки или с кем-нибудь в скат.

Ломан кивает головой.

П о ж и л о й с о т р у д н и к. Без этой, как бы это сказать, безобидности в частной жизни, свойственной убийцам, было бы трудно представить, что такой человек, как Гроссман или как Хаарман, многие годы жил в большом многоквартирном доме, не вызывая ни малейшего подозрения.

Конференция мошенников. По-видимому, все погружены в размышления. Внезапно поднимается карманный вор.

К а р м а н н ы й в о р. У меня есть идея! Тут один фокусник показывал такой трюк: теле... телепат... Я не знаю толком, как это называется. Он находил с помощью этого запрятанные монетки и носовые платки...

Конференция у полицей-президента. Говорит какой-то офицер.

О ф и ц е р. Я считаю, что установленное вознаграждение слишком незначительно. Тому, кто найдет убийцу, нужно обещать целое состояние.

Чиновник уголовной полиции делает пренебрежительный жест и встает.

Ч и н о в н и к у г о л о в н о й п о л и ц и и. Это вовсе не ново!

Конференция жуликов.

Ш у л е р. Все это не то!

М о ш е н н и к. Так что же делать?

Конференция у полицей-президента. Сотрудник уголовной полиции с головой ученого наклоняется к полицей-президенту, он продолжает движение взломщика из предыдущей сцены. Слева — офицер с моноклем.

С о т р у д н и к у г о л о в н о й п о л и ц и и. Опыт говорит, что трудности в раскрытии именно таких преступлений во много раз больше, так как жертва и преступник встречаются, как правило, лишь в момент инцидента. Инстинкт одного мгновения руководит убийцей.

П о л и ц е й-п р е з и д е н т *(явно под впечатлением сказанного)*. М-да.

С о т р у д н и к у г о л о в н о й п о л и ц и и. Находят жертву, устанавливают ее личность, выясняют, когда ее видели в последний раз. А затем... затем возникает большой вопросительный знак. Дети исчезают бесследно...

Конференция жуликов. Круглый стол полностью в кадре. Шулер в полупрофиль стоит за своим стулом.

Ш у л е р. Уже восемь месяцев полиция ищет убийцу. Только случай может помочь ей схватить его.

Взломщик отходит на несколько шагов назад.

В з л о м щ и к. Этого мы ждать не можем.

М о ш е н н и к. Нет, до того времени мы все вылетим в трубу.

Ш у л е р. Так что же делать?

Стол конференции у полицей-президента. Клубы табачного дыма. Совещание зашло в тупик. Некоторые его участники встали. Многие покинули свои места, один из чиновников продолжает свое путешествие вокруг стола.

Круглый стол жуликов. Лишь с трудом свет лампы пробивается сквозь густые клубы табачного дыма. Карманный вор сделал из орешков большой восклицательный знак, шулер и взломщик беспокойно ходят вокруг стола.

После паузы медвежатник вновь берет в свои руки инициативу.

М е д в е ж а т н и к. *Мы* должны его поймать! Мы *сами!*

Под впечатлением его слов жулики собираются вокруг своего шефа.

М е д в е ж а т н и к *(решительно)*. Да, мы должны это сделать.

Конференция у полицей-президента.

Л о м а н. Есть, пожалуй, еще один путь. О подозреваемом нами в преступлениях лице, несомненно, есть уже где-то материал. *(Присутствующие прислушиваются к его словам и подходят поближе.)* Страдая тяжелым патологическим расстройством, этот человек наверняка уже сталкивался с властями. Поэтому нужно запросить все приюты социального обеспечения, тюрьмы, психиатрические клиники и сумасшедшие дома с целью привлечения их к теснейшему сотрудничеству.

В о з г л а с. Весьма справедливо!

Л о м а н. Нам нужно особенно тщательно изучить материал о лицах, которые были отпущены домой как безобидные и которые в силу своего предрасположения могут быть идентичны убийце.

На стене комнаты — тени жуликов. Загадочно клубится дым. Жулики склонились над планом Берлина. Медвежатник водит рукой по карте.

М е д в е ж а т н и к. Мы должны взять под свой постоянный контроль каждый квадратный метр территории. Ни один ребенок этого города не должен сделать ни шагу без нашего ведома.

М о ш е н н и к. Да, хорошо, но как?

М е д в е ж а т н и к. Это должны быть люди... которые бывают всюду, не привлекая к себе внимания. Которые могут подойти к любому человеку на улице, не бросаясь в глаза. Которые могут последовать за любым ребенком в любой дом, не возбудив недоверия. Одним словом, люди, которые ни в коем случае не вызовут подозрения убийцы.

Г о л о с а и з - з а с т о л а. Но кто же? Кто?.. Таких у нас вообще нет... Кто же с этим справится?.. Кто? Кто?

М е д в е ж а т н и к. Нищие! Организация нищих!

Биржа нищих. Дощечка с надписью: «Кредит умер». За столом сидят двое нищих и сортируют куски колбасы и булок.

П е р в ы й н и щ и й. Кровяная колбаса!

В т о р о й н и щ и й. Черт возьми, здорово пахнет этот сыр!

За другим столом трое игроков играют в скат.

Т р е т и й н и щ и й. По черному играете, черти!

Оборванный старик приносит в корзине живую курицу, он льет шнапс на нее. Рядом с храпящим бродягой два его собрата сортируют бутерброды.

Ч е т в е р т ы й н и щ и й. Эй, парень, не храпи так громко! Ты всех вшей перебудишь!

На следующем этаже странная контора. В длинной очереди нищие ожидают, когда ими займутся. За столом сидят два секретаря организации нищих. Первый занимается планом города, второй, держа справочник Берлина, выписывает что-то в какую-то книгу.

Первый секретарь. Так, теперь на очереди дворы.

Второй секретарь. Да, с первого по восемьдесят восьмой номер.

Медвежатник из угла наблюдает за регистрацией.

Второй секретарь. Следующий.

Входит нищий и снимает шляпу.

Второй секретарь. У тебя все дворы по главной улице с первого по восемьдесят восьмой номер.

Нищий. Хорошо.

Ковыляя, входит следующий нищий. У него деревянная нога, он опирается на палку.

Голос первого секретаря. Главная улица с восемьдесят девятого до сто девяносто шестого. Номер членского билета?

Нищий *(доверительно)*. Три-семь-девяносто пять. Эмиль Дустерман.

Второй секретарь. Ну, Эмиль? Может быть, ты заработаешь пятнадцать тысчонок.

Нищий. Тьфу, тьфу, чтобы не сглазить! Постучи по дереву!

Он суеверно стучит по своей деревянной ноге.

Нищий в темных очках и с дощечкой на шее «Слепой» сидит, опираясь о стену дома. Перед ним на тротуаре его палка и перевернутая вверх шляпа. Рядом сидит немецкая овчарка. Господин с маленькой девочкой проходит мимо. Девочка бросает монетку в шляпу.

Нищий. Благодарю.

Он поднимает очки и подозрительно смотрит вслед господину с девочкой. Собака тоже бдительно поворачивает голову.

Господин подводит девочку к подъезду школы, целует и обнимает ее. Рядом нищий с двумя дрессированными голубями. Он с подозрением наблюдает за ними. Девочка исчезает в подъезде школы с другими детьми.

Комиссар Ломан за письменным столом. Он читает какой-то документ, куря сигару.

Машинописный текст:

«При обыске обратить особое внимание на выявление улик в связи с письмом убийцы в «Штедтишер курир»: находится ли в квартире старый деревянный стол, на котором писалось письмо, имеется ли красный карандаш, красный грифель или следы заточки вышеупомянутого карандаша, аналогичная почтовая бумага и т.д.

Собирать улики следует совершенно незаметно».

Кто-то стучит в дверь.

Ломан. Войдите!

Служащий уголовной полиции. Господин комиссар, здесь затребованные нами выписки из историй болезни за последние пять лет тех лиц, которые были отпущены из государственных и частных лечебниц как выздоровевшие или не представляющие опасности.

Ломан листает материал. Здесь заключения психиатрической клиники д-ра Голля, частной нервной клиники профессора Эмиля Лебковица, Евангелической психиатрической лечебницы Генезарет, лечебницы Св. Елизаветы, психиатрической больницы святой Ядвиги и т.д.

Чиновник. Здесь также выписки из городских больниц и психиатрических лечебниц. И адреса соответствующих лиц.

Из подъезда жилого дома выходит убийца. Навстречу ему в дом входит секретарь уголовной полиции.

Секретарь у двери. Над звонком табличка: «Элизабет Винклер».

Секретарь перелистывает записную книжку с адресами, расположенными под порядковыми номерами. Все они, кроме последнего, перечеркнуты: «Ганс Беккерт, проживает у Винклер, Гледерштрассе 15/П».

Он звонит и кладет записную книжку в карман. В дверях показывается маленькая запуганная женщина. У нее на юбке висит связка ключей.

Секретарь. Добрый день.

Фрау Винклер. Добрый день...

Секретарь. Живет у вас некий господин Беккерт?

Фрау Винклер *(прикладывая руку к уху)*. К сожалению, я вас не слышу. Я немного глуховата.

С е к р е т а р ь *(кричит)*. Живет ли у вас господин Беккерт?

Ф р а у В и н к л е р *(дрожа от волнения)*. Господин Беккерт? Да! Да! Конечно! Господин Беккерт живет у меня. К сожалению, он только что вышел.

С е к р е т а р ь. Ах, вот как? А я бы с удовольствием побеседовал с ним.

Фрау Винклер смущенно пожимает плечами.

С е к р е т а р ь. Я, собственно говоря, из фининспекции.

Ф р а у В и н к л е р *(в замешательстве)*. ...Из фининспекции... Да, да, Бог ты мой... Может быть... Может быть, вы его здесь подождете?

Она приглашает секретаря уголовной полиции войти.

С е к р е т а р ь. Да, благодарю вас.

Комната убийцы. Мелкобуржуазный интерьер, обои в цветочек. Фрау Винклер приглашающим жестом показывает на кресло.

С е к р е т а р ь. Весьма благодарен.

Она выходит. Как только секретарь уголовной полиции остается в одиночестве, он встает и осматривает комнату. Фрау Винклер приносит газету.

Ф р а у В и н к л е р. Может быть, хотите почитать? Пожалуйста.

С е к р е т а р ь. Благодарю, вы очень любезны. Скажите-ка, фрау Винклер. Выписывает ли господин Беккерт какую-нибудь газету?

Ф р а у В и н к л е р. Господин Беккерт? Н-н-е-е-т... *(Она смеется смехом старой девы.)* Он всегда одалживает мою.

Фрау Винклер делает книксен и удаляется. Секретарь подходит к овальному столику посередине комнаты, снимает скатерть и кончиками пальцев ощупывает поверхность стола.

Лоток уличного торговца фруктами. Бананы, горы яблок и апельсинов, на перекладине висит связка ананасов. За тележкой с фруктами стоит в шляпе и пальто убийца. Он с наслаждением надкусывает яблоко и делает знак продавцу, чтобы тот положил в пакет еще одно яблоко.

Магазин стальных изделий Й.А.Хенкельса. Перед витриной стоит убийца. Он ест яблоко. Окружая его лицо неким ромбом, в витрине отражаются выложенные на витрине в виде орнамента ножи.

Убийца, пережевывая яблоко, рассматривает блестящий нож. Внезапно он настораживается.

В обрамлении светлого ромба ножей в стекле возникает отражение маленькой девочки. Она остановилась у витрины и опирается на перила.

Убийца касается рукой своих губ. Его глаза расширяются.

Руки убийцы безвольно опускаются. Он начинает бурно дышать. Пошатываясь, он закрывает глаза и пытается найти опору на перилах. Наконец, он снова приходит в себя.

Отражение девочки исчезает.

Убийца осторожно через плечо смотрит вслед ребенку. Он наклоняет голову. Его глаза скрыты в тени, падающей от полей шляпы. Громко и фальшиво он насвистывает первые такты своей мелодии.

Витрина книжного магазина. Маленькая девочка останавливается перед ней. Совсем близко раздается насвистывание убийцы. В тот же момент малышка, раскрыв руки, подбегает к стройной высокой даме и бросается к ней на шею. Судорожно усиливающийся свист медленно обрывается. Тесно прижавшись друг к другу, девочка и дама сворачивают за угол. Убийца робко озирается и словно завороженный смотрит им вслед.

Тротуар перед кафе. Столы и стулья за перегородкой, увитой плющом. Опустив голову, убийца входит в кафе. Он садится за стол. Его лицо еле-еле виднеется сквозь листву. Подходит официант.

О ф и ц и а н т. Добрый день. Что угодно?

У б и й ц а. Кофе.

О ф и ц и а н т. Пожалуйста.

У б и й ц а *(в спешке)*. Нет, вермут! Нет, порцию коньяку!

Официант кланяется.

У б и й ц а *(в изнеможении)*. Коньяк... Коньяк...

Убийца начинает насвистывать. Затем он закуривает. Официант наливает коньяк.

Убийца опрокидывает в рот коньяк и стучит рюмкой по столу.

У б и й ц а *(хрипло)*. Еще один!

Официант наливает еще.

Убийца выпивает вторую рюмку. Он наклоняется и словно в трансе смотрит в одну точку. Механически он берет в рот сигарету, чтобы тут же выбросить ее. Он подносит сжатые в кулак руки к глазам и снова начинает насвистывать. Затем прижимает кулаки к ушам. В кафе включают освещение. Луч света падает на стол убийцы. Он резко обрывает свист и встает.

У б и й ц а. Счет!

О ф и ц и а н т. Два коньяка... Марка шестьдесят, пожалуйста.

Раздается звон монет, брошенных на тарелку.

О ф и ц и а н т. Благодарю.

Насвистывая, засунув руки в карманы, убийца выходит из кафе.

Служебный кабинет Ломана. В задумчивости комиссар сидит за письменным столом, куря свою обязательную сигару. Секретарь уголовной полиции, который обыскивал квартиру убийцы, докладывает своему начальнику. Он зачитывает основные заметки из своей записной книжки.

С е к р е т а р ь. Номер двадцать четыре. Беккерт. «Штедтишер курир» не выписывает. Стол: черное дерево, полированное, скатерть плюшевая. Красного карандаша нет, никаких следов не обнаружено. Никакого материала для письма не имеется. В корзине для бумаг: реклама табачной фирмы, цветная почтовая открытка с изображением букета цветов. Текст: «Сердечный привет, Пауль!» Адреса отправителя нет. Пустая упаковка из-под сигарет марки «Аристон», пакетик со сладостями, полупустой, без надпечатки фирмы.

Ломан перебивает его.

Л о м а н. Стоп! Стоп... Минуточку... «А-ри-стон»?? Что... Где же это было? «Аристон»?

Лицо Ломана просветляется, он хватает трубку телефона.

Л о м а н *(по телефону)*. Мне нужно дело об убийстве Марги Перль.

Он кладет трубку на рычаг.

Лоток слепого торговца воздушными шарами. Он продает даме два шарика. Дама дает старику монету и уходит.

С л е п о й т о р г о в е ц ш а р а м и. Спасибо.

Издали приближается убийца, он насвистывает. Слепой торговец шарами настораживается.

С л е п о й т о р г о в е ц. Вот тебе и на... Ведь я это где-то уже слышал. Ведь это было... Ведь это было!!!

М о л о д о й ч е л о в е к в ф у р а ж к е с к о з ы р ь к о м *(хватая слепого за руку)*. Что такое? Что с тобой?

С л е п о й т о р г о в е ц. Ты видел человека, который свистел?

М о л о д о й ч е л о в е к. Да, да. Я и сейчас его вижу. Он заговорил с ребенком! С маленькой девочкой! Он идет с ней вдоль улицы!

Т о р г о в е ц. Тогда беги следом за ним! И ни в коем случае не упускай его из виду! В тот день... когда была убита маленькая Эльзи Бекман, один мужчина купил у меня воздушный шарик, с ним была маленькая девочка. И тот мужчина насвистывал точно так же, как и этот там...

Перед фруктовой лавкой стоит убийца с маленькой девочкой. Седая продавщица протягивает ребенку большой кулек и конфету в качестве приложения. Девочка благодарит книксеном.

Молодой человек следит за ними.

Девочка делает книксен и предлагает своему спутнику открытый кулек. Убийца вынимает из кулька апельсин. Он боязливо оглядывается, затем откидывает полу своего пальто и засовывает руку в карман брюк. Убийца вытаскивает нож из кармана. Мы слышим звук выпущенного лезвия, которое секунду сверкает в темноте.

Убийца ножом чистит апельсин.

Молодой человек в спешке шарит по своим карманам. Он вытаскивает из кармана кусок мела и правой рукой рисует на левой ладони печатную букву «М».

Убийца чистит апельсин и бросает кожуру на землю. Молодой человек словно случайно сталкивается с убийцей и при этом прижимает свою левую руку к его плечу. Убийца в ужасе отскакивает и роняет нож.

М о л о д о й ч е л о в е к *(с деланным возмущением)*. Черт побери! Вы что, спятили, любезный? Бросать апельсиновые корки на тротуар? Можно шею сломать! Просто невероятно! В полицию следовало бы заявить! Какое бесстыдство...

Убийца стоит в полной растерянности. На его левом плече видна написанная мелом буква «М».

Комиссар Ломан за своим письменным столом. Рядом с ним секретарь. Ломан читает толстое дело. Бормоча, он водит пальцем по строчкам.

Л о м а н. Да, вот оно. «Были обнаружены недалеко от места убийства в различных местах в радиусе 50 метров три окурка сигарет марки «Аристон». Пожалуйста!

С е к р е т а р ь. Да, марка сигарет та же, но ведь стол — не старый и не деревянный!..

Ломан делает недовольное движение рукой и снова углубляется в дело.

С е к р е т а р ь. Он, конечно, мог написать письмо где-нибудь в другом месте, но...

Внезапно на него находит озарение, он наклоняется к Ломану.

С е к р е т а р ь. Черт возьми! Подоконник!

Подоконник в комнате убийцы.

Ломан и секретарь перед окном. Ломан исследует подоконник с помощью лупы. Сквозь увеличительное стекло отчетливо видна неровная структура деревянной поверхности.

Л о м а н. Все сходится!

С е к р е т а р ь. Красный карандаш!

Л о м а н. Бог мой! Наконец-то! Наконец мы напали на его след!

Комната жуликов. За круглым столом — медвежатник. Он в котелке. Шулер сидит напротив него и разговаривает по телефону. Рядом с шулером стоят взломщик и карманный вор. Все четверо в пальто.

Ш у л е р. Да... да... Что? Идете за ним по следу. Что ты сказал?

М о л о д о й ч е л о в е к *(в телефонной будке)*. Они ориентируются на отметку на пальто. Они ни на мгновение не выпускают его из виду.

Убийца с девочкой медленно идет по улице. В противоположном направлении спешит прохожий, который выбрасывает горящую сигарету. Нищий быстро подбирает сигарету и затягивается. В сопровождении одноногого коллеги он идет вслед за убийцей.

Убийца и девочка проходят мимо афишной тумбы. На некотором расстоянии за ними следуют оба нищих. Одноногий исчезает за тумбой. Его сменяет человек в шапочке. Видя, что новенький колеблется, второй нищий делает ему знак идти дальше.

Убийца и девочка пересекают улицу. Человек в шапочке идет за ними по пятам.

Витрина магазина игрушек. Куклы, медведь, лошадь-качалка, судорожно дрыгаются ноги паяца. На улице оживленное движение. Убийца что-то говорит девочке, которая с радостью показывает рукой на одну из игрушек. Убийца собирается войти в магазин, но в этот момент девочка хватает его за рукав.

Д е в о ч к а. Дядя! Ты испачкался чем-то белым. Вот тут, на плече.

Убийца поворачивается спиной к зеркальному стеклу. Расширенными от страха глазами он рассматривает через плечо большую букву «М».

Д е в о ч к а. Давай, я сотру это!

За грузовиком с пивными бутылками молниеносно исчезает фигура нищего.

Д е в о ч к а. Дядя, что с тобой?

У б и й ц а. Пошли! Мы уходим.

Он берет ребенка за руку и собирается уйти. Внезапно раздается свисток. Убийца бросает девочку и убегает.

Из-за грузовика появляется нищий, он осматривается, словно разыскивая кого-то. После этого резко свистит.

На углу улицы уличный фонарь. Лавка старьевщика, вывеска с надписью «Ежемесячный гардероб». Слышны свистки. В отчаянии убийца мечется туда-сюда. В конце концов он убегает в переулок.

Пустынная улица. Убийца делает крюк, затем сворачивает налево в другую улицу. Однако путь к бегству закрыт: на тротуаре слева и справа появляются еще двое нищих. Убийца бежит назад. В нерешительности он останавливается у каких-то ворот, ведущих во внутренний двор большого конторского здания. Убийца вбегает в ворота и приседает возле выступа стены, в ужасе выглядывая из-за нее.

По тротуару прогуливается шуцман. Перед воротами появляются трое нищих.

Убийца, маленький и потерянный, отваживается сделать несколько шагов вперед и выглядывает на улицу.

Трое нищих совещаются. Первый нищий вбегает в ворота. Убийца исчез.

В т о р о й н и щ и й. Отсюда он ни в коем случае не выходил! Иначе мы бы его обязательно увидели.

Т р е т и й н и щ и й. Исключено!

П е р в ы й н и щ и й. В таком случае он должен быть здесь, во дворе. Назад он тоже не бежал!

В т о р о й н и щ и й. Черт возьми, должен же где-то быть этот тип!

П е р в ы й н и щ и й. Следите, как ищейка за дичью!

Из здания выходят конторские служащие. Некоторые ведут рядом с собой велосипеды.

Г о л о с а. Простите, я хотел прикурить сигарету... Моя поездка начинается завтра... Я начинаю с Кёнигсберга... С моим больным желудком я вообще не могу есть такие вещи... Сегодня у меня в отделе был мой начальник...

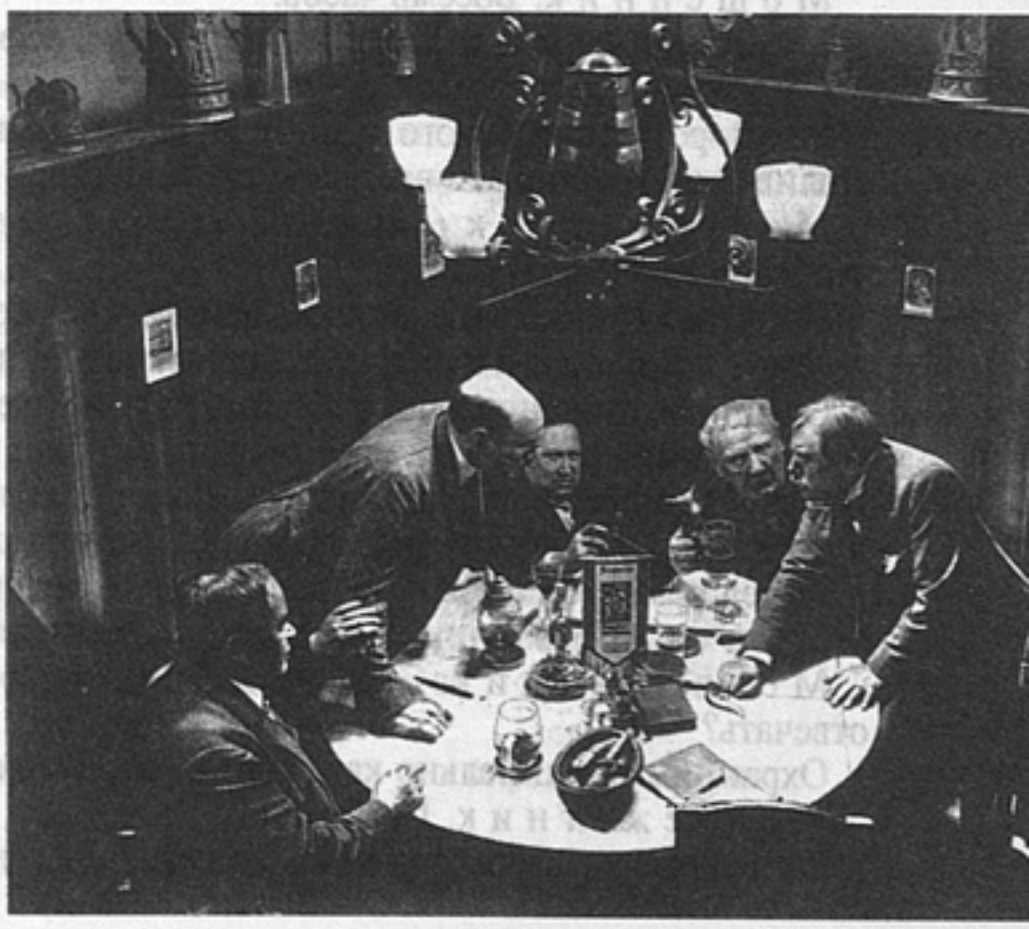
В комнате убийцы — двое чиновников и секретарь уголовной полиции, который сидит на подоконнике.

С е к р е т а р ь. Лучше выключить свет! Иначе он сможет что-то заподозрить, когда вернется домой и увидит в окне свет...

Один из чиновников выключает лампу. В комнате становится темно. Секретарь смотрит из окна на улицу.

Ч и н о в н и к. Который сейчас, собственно говоря, час?

С е к р е т а р ь. Почти половина седьмого.



Ворота конторского здания. Охранник в форме запирает их, приветствуя проходящего мимо полицейского, и уходит назад в дом.

П е р в ы й н и щ и й *(в телефонной будке)*. Он должен обязательно быть внутри здания.

Комната жуликов. Шулер с сигаретой во рту сидит у столика и разговаривает по телефону. Рядом с ним в шляпе и кожаном пальто стоит медвежатник, он играет своей тростью.

Ш у л е р. Так... Да... Гм... Да... Нет. Минуту! *(Он кладет трубку и зажимает микрофон рукой.)* Нищие подтянули подкрепление и окружили весь дом. Они утверждают, что этот малый спрятался в доме.

В з л о м щ и к. Гм... Что это за дом?

П е р в ы й н и щ и й. Типичный конторский дом. Что в подвале, я не знаю. В партере

филиал городской сберегательной кассы. Со второго по шестой этаж — в основном конторы... а над ними — чердак.

Верхний этаж в конторском здании. На стене — контрольные часы. Появляется охранник.

О х р а н н и к. Это просто невероятно!

Он открывает дверь чердака и заглядывает в темное помещение чердака.

О х р а н н и к *(включая свет)*. Есть здесь кто-нибудь? Алло! Алло!

Внутренние помещения чердака. За грудой старья забранный деревянной решеткой проход. Охранник проходит вдоль загородок. Он трясет дверь одного из помещений, переходит к следующему и снова трясет дверь.

В полумраке одного из помещений спрятался убийца. Слышно, как охранник гремит запорами, раздается шарканье его шагов по полу. Он трясет дощатую дверь. Еще раз осматривает проход. Затем неуверенно возвращается.

О х р а н н и к. Ах, это разгильдяйство, проклятое свинство... Из-за какой-то чертовой двери...

Комната жуликов. Взломщик, медвежатник, карманный вор, мошенник и шулер собрались вокруг стола. Шулер звонит по телефону.

Ш у л е р. Да... Ага!

Он кладет трубку на рычаг.

Ш у л е р *(жуликам)*. По всей видимости, этот малый у нас на крючке. Я считаю, что лучше всего как можно быстрее уведомить полицию.

М о ш е н н и к. Совершенно верно.

Взломщик и карманный вор громко выражают свое согласие.

Шулер продолжает разговор по телефону.

Медвежатник берет трубку у него из рук.

Ш у л е р. Что случилось?

М е д в е ж а т н и к *(по телефону)*. Алло! Подожди минуту у аппарата, ладно? И позвони снова!

Ш у л е р. Что случилось?

М е д в е ж а т н и к. Вы что, с ума спятили?

Ш у л е р. Почему это?

М е д в е ж а т н и к. Полицию? Нет! Мы сами доберемся до него! Возьмем его.

Одобрительный шум голосов.

М е д в е ж а т н и к. Подождите! Который сейчас час?

Жулики ходят вокруг стола. Медвежатник за кадром. Мошенник смотрит на свои ручные часы, прежде чем остальные успевают вытащить свои карманные.

М о ш е н н и к. Восемь часов.

М е д в е ж а т н и к. Так... Итак: девять... десять... В одиннадцать!

Ночь. Ворота конторского здания. Решетка закрыта. Из комнаты привратника проникает свет. Полицейский останавливается около решетки. Звонит. Во двор выходит охранник.

М е д в е ж а т н и к *(в полицейской форме и с револьвером в руках)*. Добрый вечер! Вы знаете, что у вас дверь... не заперта?

О х р а н н и к. Да ну? Это же невозможно! Ведь я же сам...

М е д в е ж а т н и к. Немедленно открой! И чтоб ни звука!

Охранник отодвигает боковую решетку. Медвежатник проникает вовнутрь.

Под угрозой револьвера медвежатник загоняет охранника в дом. Ворота остаются открытыми. Перед ними появляется шулер. Жестом он подзывает целую когорту своих коллег с чемоданами и сумками. Они бегут через открытую боковую решетку в направлении комнаты привратника.

Перед комнатой привратника собирается толпа жуликов. Дверь наполовину открыта. Внутри на стуле сидит охранник. Перед ним медвежатник и мошенник.

М е д в е ж а т н и к. Сколько охранников кроме вас находится в доме?.. Вы что, не хотите отвечать?

Охранник отрицательно качает головой. Мошенник ощупывает его куртку.

М е д в е ж а т н и к. Прекрасно!

Он открывает дверь в комнату привратника изнутри, так что снаружи не слышно ни звука.

Через окно видно, как медвежатник продолжает убеждать охранника. Последний снова отрицательно кивает головой. По знаку медвежатника мошенник выворачивает охраннику руки назад. Слышен резкий крик. Жулики теснее прижимаются к двери. Сразу же из двери появляется медвежатник.

М е д в е ж а т н и к. В доме есть еще два охранника на контрольном обходе!

Коридор в конторском здании. На стене — контрольные часы. Подходит охранник, поворачивает ключ в часах и исчезает за углом.

В дощатой двери чердака убийца кряхтя пытается своим карманным ножом отвинтить гайку в замке.

У б и й ц а. Проклятое дерьмо!

Он вытаскивает гайку из замка и пытается открыть дверь, однако дверь не поддается.

У б и й ц а. Проклятое свинство!

Он исследует замок снизу. На его спине видна полустертая буква «М». Затем убийца просовывает нож между замком и стеной. Лезвие ломается и со звоном падает на пол.

У б и й ц а. Черт побери!

С внешней стороны двери чердака гулкими шагами проходит второй охранник. Камера вечно движущегося лифта наполовину ушла за пределы этажа. Когда охранник хочет удалиться, из верхней кабины выскакивает человек и нападает на охранника сзади.

Пятый этаж лестничной клетки. Два жулика возятся с замком. Один из них, в басконской шапочке, снимает слепок, после чего второй протягивает ему большую связку отмычек. Третий жулик быстро бежит вверх по лестнице.

На лестнице, ведущей в подвал, стоит медвежатник. Два жулика с чемоданами и сумками пробегают мимо него наверх.

М е д в е ж а т н и к. Будьте крайне осторожны со светом! И не топайте, как буйволы.

К а р м а н н ы й в о р. В переднем подвале его нет. Мы все перерыли и ничего не нашли. Фриц и бродяга Август осматривают строительную систему.

Карманный вор снова хочет убежать вниз. Медвежатник знаком подзывает его к себе.

М е д в е ж а т н и к. Постой-ка!

Два жулика проносят мимо них потерявшего сознание охранника.

Ж у л и к. Это последний.

М е д в е ж а т н и к. Беги-ка наверх к Эмилю, ему нужны помощники. Быстро!

К а р м а н н ы й в о р. Слушаюсь!

М е д в е ж а т н и к. Давай! Давай! Давай!

Карманный вор бежит наверх.

Комната привратника. Помещение до половины покрыто кафелем. На стене контрольные часы. Шулер стоит у письменного стола на заднем плане и изучает расстеленную на столе бумагу. На нем элегантное пальто, шелковый шарфик и котелок. Спиной к письменному столу связанный и без сознания на полу лежит второй охранник. Двое жуликов вносят третьего охранника. За ними идет карманный вор.

К а р м а н н ы й в о р. Меня послал медвежатник.

Ш у л е р. Хорошо! Посмотри-ка! Это новая конструкция контрольных часов. А это план их обслуживания. Если не повернуть ключ с точностью до минуты, в ближайшем полицейском участке автоматически включается сигнал тревоги. Ясно?

К а р м а н н ы й в о р. Ага!

Шулер вставляет ключ в часы и поворачивает его.

Ш у л е р. Вот так! Ты понял?

К а р м а н н ы й в о р. Послушай, я же не дурак.

Ш у л е р. Да ну?

Он передает карманному вору ключ от часов. Карманный вор удаляется.

Два жулика докладывают медвежатнику.

П е р в ы й ж у л и к. В отопительной системе в угольном подвале его определенно нет.

В т о р о й ж у л и к. Весь кокс перекидали!

Двое несут газовые баллоны и автогенный аппарат по лестнице наверх.

М е д в е ж а т н и к. Вы, наверное, с ума спятили? А если двери подключены к сигнализации? Что тогда? Вы что, хотите, чтобы через пять минут полиция была у нас на хвосте?

В з л о м щ и к. Но нам же надо сюда, если мы хотим систематически обыскать весь дом!

М е д в е ж а т н и к. Но не через двери же, идиот! *(Он стучит пальцем по лбу.)* Через контору на втором этаже! Проникаете через потолок!

Конторское помещение на третьем этаже. Взломщик электрическим буром делает отверстие в полу. Шулер светит взломщику лампой. В раскрытом чемодане, готовом к употреблению, пилы, молотки, долота и другие инструменты.

На чердаке убийца царапает ножом доску на одном из запоров.

Взломщик, проделав большую дыру в полу, бросает вниз веревочную лестницу.

В з л о м щ и к. Вот так! Спускаемся!

Он спускается по лестнице и исчезает. Шулер приближается к дыре. Он смотрит вслед взломщику.

Карманный вор рядом с дверью чердака. Его внимание привлекает легкий стук. Он прислушивается, поворачиваясь при этом во все стороны.

Убийца сидит за дверью на полу и обрабатывает вытащенный им гвоздь. Он держит в руке черенок ножа и стучит по гвоздю, сгибая его.

Карманный вор дрожит от волнения.

Шестой этаж лестничной клетки. Двое жуликов что-то пилят. Карманный вор проносится мимо. Один из жуликов кричит ему вслед.

Ж у л и к. Что случилось? Эй!

Пятый этаж лестничной клетки. Мимо проносится карманный вор.

Из двери коридора выходит мужчина в басконской шапочке, в одной руке у него переносная лампа, в другой — револьвер. Он перегибается через перила и кричит вслед карманному вору.

Ч е л о в е к в б а с к о н с к о й ш а п о ч к е. Что случилось?

К а р м а н н ы й в о р. Я слышал какой-то стук.

Лестничная клетка третьего этажа. Карманный вор в сильном возбуждении подбегает к медвежатнику.

К а р м а н н ы й в о р. Он на чердаке!! Я отчетливо слышал стук.

Убийца согнул гвоздь так, что получилась отмычка, он с ожесточением ковыряет замок в двери чердака.

С другой стороны на цыпочках приближаются медвежатник и несколько жуликов.

М е д в е ж а т н и к. Тихо!

Убийца за дверью сидит на корточках на полу и ножом стучит по гвоздю. Он оценивающе вертит отмычку в руке.

У б и й ц а. Вот так!

Когда он вновь собирается вставить гвоздь в замок, ручка двери начинает двигаться. Убийца в ужасе отшатывается назад и забивается в угол за дверью. Затем он делает несколько шагов по коридору и выключает свет. Коридор погружается во тьму. Убийца стремительно бежит по коридору-проходу. Спустя мгновение дверь открывается. Появляется медвежатник. За ним — жулики. Ярко светят карманные фонари.

М е д в е ж а т н и к. Вперед!

Лучи карманных фонарей шарят вдоль загородок.

М е д в е ж а т н и к. Он должен быть здесь внутри! Взломать запоры!

Два жулика взламывают дверь.

Комната привратника. У окна сидит мошенник в форменной куртке охранника. В комнату врывается карманный вор.

К а р м а н н ы й в о р. Мы его нашли!

М о ш е н н и к *(вскакивая)*. Что?

К а р м а н н ы й в о р. Он торчит на чердаке!

Первый охранник, который лежит связанным в углу, шевелится.

К а р м а н н ы й в о р. Да, я услышал какой-то стук и сразу же побежал к медвежатнику. Сейчас мы его поймаем, так он говорит.

М о ш е н н и к *(кивая в знак одобрения)*. Замечательно.

К а р м а н н ы й в о р. Если бы я не обратил внимания, нам пришлось бы еще много часов искать.

Охранник поднялся на колени. Руками в наручниках он тянется к сигналу тревоги.

М о ш е н н и к. Охранник!

Охранник нажимает на кнопку сигнала тревоги.

Сигнальное приемное устройство в полицейском управлении. Раздается звонок, в движение приходит автомат, из которого выходит перфорированная лента. В кадре появляется чиновник, который склоняется над автоматом.

Ч и н о в н и к. Три... один... четыре. Триста четырнадцать.

Чиновник перебирает картотеку и вытаскивает одну из карточек.

На чердаке появляется карманный вор, который поднимает тревогу.

К а р м а н н ы й в о р. Через несколько минут здесь будет полиция! Ее вызвал охранник!

О д и н и з ж у л и к о в. А ну-ка сматываемся!

Жулики устремляются к выходу.

М е д в е ж а т н и к. Стоять! Тихо! У нас еще пять минут времени. Все сюда! Вперед! Быстрее!

Жулики вновь принимаются за работу.

Медвежатник с силой наваливается на дощатую дверь, чтобы выдавить ее.

Убийца тем временем снова затаился в одном из чердачных помещений. Через отверстие виден слабый свет карманных фонарей. Слышно, как ломаются одна за другой двери помещений.

Г о л о с а. Здесь его нет!

М е д в е ж а т н и к. Дальше, следующую дверь!

Слышен треск ломаемого дерева.

М е д в е ж а т н и к. Давай! Быстрей!

Шум приближается. Убийца все теснее забивается в свой угол.

Г о л о с а. И здесь его нет!

М е д в е ж а т н и к. Значит, ищите дальше! Дальше! Следующую дверь!

Снова слышен треск. Убийца исчезает за кучей хлама, мы видим лишь его шляпу.

М е д в е ж а т н и к. Быстрее! У нас осталось всего три минуты!

Г о л о с а. Он тут!.. Ну, открывай!.. Не получается, чем-то закрыто изнутри!.. Пусти-ка меня!..

М е д в е ж а т н и к. Поспешите! Осталась одна минута!

Громкий треск и грохот. В свете карманного фонаря панический страх искажает лицо убийцы страшной гримасой.

Г о л о с. Вот он! Вот он, собака!

Шулер стоит у ворот здания и торопит жуликов.

Ш у л е р. Быстрее! Быстрее! Сматывайтесь поживее! Всем уходить!

Жулики торопливо убегают.

Мошенник на бегу натягивает пальто на куртку охранника и надевает шляпу. Шулер дает ему пинка и бежит в сторону входа.

Шулер появляется у комнаты привратника. Мимо пробегают несколько жуликов.

Ш у л е р. А где же остальные?

Ж у л и к. Они еще наверху! Сейчас идут!

Ш у л е р. Так что, и вам там надо торчать? С этим малым или без него — отваливайте! Где же они в конце концов? Господи ты Боже!

Он вбегает в дом.

Ш у л е р. Наконец-то! Слава тебе, Господи!

Последние жулики вместе со своим снаряжением покидают здание. Двое мужчин тащат завернутого в ковер убийцу. Шествие замыкает шулер и медвежатник.

Дыра в полу помещения на третьем этаже.

Г о л о с в з л о м щ и к а. Здесь внизу его нет!

Взломщик карабкается наверх. Вдруг ему в лицо начинает светить луч карманного фонаря.

В з л о м щ и к. Что такое?

П о л и ц е й с к и й. Руки вверх! Выходи!

Из дыры выбирается взломщик, садится на край отверстия и поднимает руки. Он окружен полицейскими.

В з л о м щ и к. А ведь в этот раз я действительно ни в чем не виноват.

Комната уголовного комиссара Гребера. Комиссар, полный человек средних лет, сидит за письменным столом. Напротив него, освещенный настольной лампой, сидит взломщик.

В з л о м щ и к. Я чист, как новорожденный младенец!

Г р е б е р. Ты будешь смеяться, Франц, но я бы поверил тебе на слово! С тем условием... что ты мне... сможешь сказать...

Взломщик, держа в одной руке сигарету, в другой — горящую спичку, демонстрирует взволнованное напряжение.

Г р е б е р. Кто тот человек, которого вы искали и... нашли в доме!

Произнося последние слова, он быстро встает со стула.

Взломщик гасит спичку и кладет горящую сигарету на стол, он лицемерно изображает удивление.

В з л о м щ и к. Я вас не понимаю, господин комиссар! Какой человек? Что вы имеете в виду? Нет, я ничего не знаю. Это наверняка жуткая ошибка, господин комиссар. Я ничего не знаю!

Взломщик ради пущей убедительности бьет себя кулаком в грудь.

В з л о м щ и к. Ни малейшего понятия!

Г р е б е р. Конечно, конечно! Только одного я не понимаю... Ты покрываешь банду, которая тебя же посадила в лужу! Ну что это за товарищи, которые смываются, когда становится горячо, а тебя оставляют сидеть в дерьме, Франц! Черт возьми!

В з л о м щ и к. Этот трюк со мной не пройдет, господин комиссар!

Гребер делает заметки в блокноте. Взломщик безуспешно пытается прочесть то, что пишет комиссар.

В з л о м щ и к. Что особенного может со мной случиться? Ну, небольшой имущественный ущерб... Да ладно, ведь ничего же не украли...

Г р е б е р. Кое-что украли, милейший! И не так уж мало!

В з л о м щ и к *(испуганно)*. Что такое? Украли? И сколько же?

Г р е б е р. Расскажи мне что-нибудь, тогда и я тебе кое-что расскажу!

В з л о м щ и к. Я же уже сказал, я ничего не знаю.

Г р е б е р. Ну, ладно. Подумай-ка немного, Франц. Ну, скажем, два-три часика посидишь в одиночестве, глядишь, и вспомнишь кое-что, о чем раньше абсолютно ничего не мог вспомнить, не так ли?

Г р е б е р *(встает)*. Увести!

Гребер смотрит вслед взломщику и в задумчивости почесывает свой подбородок.

Г р е б е р *(секретарю)*. Пусть войдет охранник!

Секретарь впускает охранника.

Г р е б е р. Пожалуйста, садитесь! *(Бормоча что-то, он пробегает несколько фраз из протокола допроса.)* Вы отчетливо слышали, как один из взломщиков сказал парню, который должен был охранять вас: «Мы его нашли!»?

Охранник утвердительно кивает головой, дергается и с искаженным от боли лицом хватается за нижнюю челюсть.

Комиссар Ломан за письменным столом, он без пиджака, воротник рубашки расстегнут, узел галстука распущен. Он курит свою обычную сигару. Говоря по телефону, он наливает в чашку кофе из эмалированного кофейника.

Л о м а н. Что? Еще не вернулся домой?.. Да... вы проследили за старухой, за этой Винклер?

Раздается стук в дверь.

Л о м а н. Войдите!

Комиссар Гребер входит с делом под мышкой, садится на краешек письменного стола и кладет перед Ломаном дело.

Г р е б е р. На-ка прочти вот это: «Вторжение в конторское здание».

Ломан листает протокол полицейского донесения от 25 ноября 1930 года.

Л о м а н. Весьма респектабельный район!.. Мне кажется, что-то здесь не так...

Л о м а н. Они что, весь дом хотели распотрошить? Ну и ну, а что это они среди угля искали?

Ну, с ума сойти! Это просто невероятно! *(Ломан цокает языком.)* Просто сумасшедший дом! Они прошли мимо сберкассы! Господи Боже! Что это может значить? Они даже не попытались слегка поцарапать три сейфа? Какое-то сборище идиотов!

Г р е б е р. Ну что? Каково дельце? Ничего не украдено, но уволокли человека. И только Господь Бог знает куда...

Л о м а н. Рехнуться можно!

Г р е б е р. А Франц... молчит. Боится, конечно. Да, этого парня я знаю... Он принадлежит к тому сорту грабителей, которые лучше спрыгнут с пятого этажа, только чтобы не оказаться замешанным в мокрое дело.

Г р е б е р. А что, если нам... подобраться к нему с этой стороны?

Л о м а н. Ну что же, пригласим тогда сюда этого Франца...

Ф р а н ц. Комиссар Карл Ломан?.. А какое же отношение я имею к уголовной полиции?

Л о м а н. Понимаешь, парень. Вы немножко перестарались в вашей работе. И один из охранников...

Ф р а н ц. Умер?

Л о м а н. Соучастие в убийстве... Паршивая история, Франц.

Ф р а н ц. Я сейчас все скажу!.. Все, что я знаю. Ведь надо же было случиться этому именно со мной!

Л о м а н. Так. Давай-ка поговорим теперь всерьез!

Ф р а н ц. Вы же знаете винный завод Кунца и Леви...

У б и й ц а. Пустите меня! Что я вам такого сделал?.. Свиньи! Вы свиньи! Что вам нужно от меня? На помощь! Выпустите меня отсюда!

М е д в е ж а т н и к. Отсюда ты больше уже не выйдешь!

У б и й ц а. Но, господа! Я прошу вас! Я даже не знаю, что вам от меня нужно! Все это, наверное, какая-то ошибка...

С л е п о й. О нет! Это не ошибка! Исключено. Тебе это знакомо? Такой же шарик ты подарил маленькой Эльзи Бекман!

У б и й ц а. Эль... Эль... Эль... Эльзи... Нет! Нет! Нет!!

М е д в е ж а т н и к. Где ты закопал маленькую Марту, собака?

У б и й ц а. Но... ее я же... ее я же вообще не знал.

М е д в е ж а т н и к. Ах, ее ты вообще не знал! А эту тоже нет, да? А эту? И эту ты тоже не знал, да?

Ж у л и к и. Держите его крепче! Держите его крепче! Давайте, всыпьте ему!

У б и й ц а. Пустите! Пустите!

Ж у л и к и. За ноги! За ноги! Эй... сильнее! Сильнее!

У б и й ц а. Вы не имеете права так со мной обращаться!

Ж у л и к и. Мы еще тебе покажем, какие у нас есть права!

У б и й ц а. У вас нет права держать меня здесь.

Д е в и ц а. Права? По отношению к таким, как ты, есть только одно право: убить!

Л ы с ы й. Убить, конечно, убить!

Д е в и ц а. Убить как бешеного пса!

В с е. Прикончить собаку! Убить! Убить!

М е д в е ж а т н и к. Ты тут что-то говорил о праве... Ты получишь свое — в соответствии с правом! Здесь сидят исключительно специалисты по вопросам права. От шести недель Тегеля до пятнадцати лет Бранденбурга. Уж они-то позаботятся о том, чтобы к тебе было применено право. Ты даже получишь защитника. Все будет сделано в рамках правопорядка.

У б и й ц а. Защитника? Защитника? Мне не нужен защитник! Кто же это будет меня обвинять? Вы, может быть? Вы? Вот что, знаешь ты? Кто ты вообще такой? Вы все, кто вы такие? Все вместе взятые? Преступники! Вообразили о себе Бог знает что, только потому, что можете вскрывать сейфы, взбираться по фасадам домов или метить карты... Все это вещи, я думаю, от которых вы запросто могли бы отказаться, если бы научились делать что-то серьезное. Или если бы вы работали. Или если бы не были такими ленивыми свиньями. А я... разве я могу... разве я могу по-другому? Разве во мне не сидит это проклятие? Это пламя? Этот голос? Эта мука?..

М е д в е ж а т н и к. Тем самым ты хочешь сказать, что ты должен убивать!

У б и й ц а. Я все время... все время должен ходить и ходить по улицам. И всегда я чувствую, что кто-то идет за мной... Это я сам! И преследует меня... беззвучно... но я же слышу... Да! Иногда у меня такое чувство, будто я сам преследую самого себя! И я хочу убежать... убежать от

самого себя. Но не могу! Не могу убежать. Я должен... должен бежать по дороге, по которой он гонит меня! Должен мчаться! Мчаться! По бесконечным улицам! Я хочу убежать! Хочу убежать! И вместе со мной мчатся призраки матерей... детей... Они уже никогда не оставляют меня... Они всегда здесь, со мной. Всегда! Всегда! Всегда!!! Только не... не тогда, когда я это делаю... Когда я... А потом я уже ничего не помню. Потом... потом я стою перед плакатом и читаю о том, что я сделал, читаю, читаю... Так это сделал я? Но я же об этом ничего не знаю! Но кто мне поверит? Кто же знает, что во мне происходит? Как все во мне кричит и вопиет? И что я должен это делать! Не хочу! Но должен! Не хочу! Но должен! А потом... кричит этот голос... И я не могу этого больше слышать! Я не могу... я не могу!! Я не могу! Я не могу!

Медвежатник. Обвиняемый сказал, что он не может действовать иначе. Следовательно, это значит, что он должен убивать. Тем самым он сам вынес себе смертный приговор.

Крики. Браво... Правильно!.. Браво!

Медвежатник. Человек, который сам говорит о себе, что он в принудительном порядке должен уничтожать жизнь другого человека, должен быть уничтожен, как все разрушающий огонь!

Голос. Браво!

Медвежатник. Этот человек должен быть истреблен! Этого человека надо убрать.

Крики. Браво!.. Браво!.. Я тоже так думаю.

Поднимается защитник. Справа от него, у дощатой стены, убийца. На переднем плане — трибунал, на заднем — зрители.

Защитник. Прошу... слова!

Медвежатник. Слово имеет господин защитник!

Защитник *(с иронией)*. Весьма уважаемый мною предыдущий оратор... *(Потирает руки.)*

Медвежатник снова садится на свое место.

Защитник. ...тот, кого, если я не ошибаюсь, разыскивает уголовная полиция по обвинению в трех убийствах...

Медвежатник *(раздраженно)*. Это не относится к делу!

Защитник. ...утверждал, будто сам факт, что мой клиент действует по принуждению, выносит ему смертный приговор.

Голоса. Так и есть!.. Точно!

Защитник. Он ошибается. Как раз момент принуждения оправдывает моего клиента.

Вор с повязкой на глазу. А ну-ка, давай убирайся отсюда, приятель!

Пожилой мужчина, похожий на буйвола, постукивает себя по лбу.

Вор с усами и в шляпе. Ты, видно, рехнулся, пьяный дурень.

Защитник *(твердо, уверенно)*. Именно момент принуждения освобождает обвиняемого от ответственности за его деяния! А за то, за что человека нельзя сделать ответственным, его нельзя и наказывать.

Группа зрителей под аркой подвала.

Голоса. Это просто смешно!

Проститутка *(с ненавистью)*. Ты что хочешь сказать, что этот изверг безнаказанно может уйти?

Один из воров. И что он может остаться в живых?

Защитник. Я хочу этим сказать, что этот человек болен! А больного человека отдают в руки не палача, а врача!

Фальшивомонетчик. Ты можешь поручиться, что его вылечат?

Защитник. А для чего тогда государство строит дома для умалишенных?

Медвежатник, мошенник и карманник за столом трибунала. На заднем плане — зрители.

Мошенник. Ну, а что будет, если он сбежит из психушки?

Карманник. Да, а что потом, если его отпустят как излечившегося?

Медвежатник. И в один прекрасный день все начнется сначала, все эти: «Я должен убивать»? Снова месяцами погоня за ним! Снова 51-й параграф! Снова сумасшедший дом. И снова он бежит или его отпускают! И снова: «Я должен убивать»! И так это будет продолжаться до скончания века, аминь.

Защитник. Убить человека, которого нельзя сделать ответственным за его деяния, — на это никто не имеет права! И государство тоже! А уж вы-то тем более! Государство должно позаботиться о том, чтобы обезвредить этого человека и чтобы он перестал представлять собой опасность для своих сограждан.

Во время речи защитника слышны различные восклицания и беспокойный говор; последние слова защитника тонут в гомерическом хохоте.

Группа зрителей около огромной отопительной трубы. Смех. Из толпы поднимается женщина. На ней пальто с меховым воротником.

Женщина в пальто с меховым воротником. У тебя не было детей, наверное, а?.. Ну так ты, значит, не потерял своего ребенка. Но если хочешь знать, что значит, когда у тебя отнимают ребенка, то спроси у родителей, у которых отняли их детей!

Молоденькая девушка успокаивающе гладит ее по плечу.

Очень толстый, неотесанный мужлан с волнением слушает.

Женщина. Спроси-ка их о тех днях и ночах, когда они еще не знали, что случилось. И о тех, когда, наконец, узнали о случившемся. Спроси-ка матерей!

Убийца, скорчившись у дощатой стены, затыкает уши руками.

Женский голос. Она права!

Убийца вздрагивает.

Женщина. Матерей тебе надо спросить!

Крики. Да, матерей!.. Матерей!

Женщина. Ты что же думаешь, получить от матерей помилование убийце их детей?

Волнение зрителей нарастает.

Первый вор. Женщина права!

Второй вор. И еще как!

Женский голос. Никакого помилования убийце! Никакого помилования!

Третий вор. Давайте сюда убийцу!

Четвертый вор. Убейте его, этого пса!

Молоденькая проститутка. Прикончить это чудовище!

Мужчина в щегольской шапке. Убить!

Пожилой мужчина. Убейте эту зверюгу!

Вор с повязкой на глазу. Кончайте его!

Толпа безумствует.

Крики. Кончайте его!.. Убейте его, это чудовище! Убить!.. Убить!.. Убить!

Защитник. Я не позволю вам перекричать меня!

Становится тихо.

Защитник. Я не потерплю, чтобы в моем присутствии было совершено убийство. Я требую, чтобы этому человеку...

Голос. Это же не человек!

Защитник. ...чтобы этому человеку была обеспечена защита со стороны закона, на которую преступник также имеет право.

Голос. Плевали мы на это!

Свист.

Защитник. Я требую, чтобы этот человек был передан в руки полиции!

Женский голос. Еще чего захотел — полиции!

Мошенник. Шпик!

Возмущение достигает своего предела. Все свистят и кричат, перебивая друг друга. Со всех сторон воры и проститутки бросаются в сторону убийцы. Вдруг они застывают на месте и устремляют взгляд в сторону двери.

Полицейский. Полиция! Руки вверх! Именем закона.

Председатель суда. Именем народа.

Фрау Бекман. Но от этого наши дети не станут живыми. Нужно лучше следить за малышами.

Перевод с немецкого Владимира Кривули и Натальи Егоровой

В достаточно обустроенном мире, где гангстеры и мафиози живут в тесном и устойчивом контакте с полицией, частными детективами и прочими служителями Фемиды, «сериальный убийца» вызывает особый, необъяснимый страх и ужас и занимает уникальное место в уголовной табели о рангах.

На загадочный и инфернальный смысл, который таит в себе не только для обывателей, но для самого криминального мира образ маньяка-душегуба, «чистого злодея», обратил внимание еще Фриц Ланг в своем знаменитом фильме «М». Современный триллер воспользовался «эффектом Ланга» и растиражировал его в целях поддержания саспенса.

Однако что же являет собою «сериальный убийца» в действительности, и почему он оказался одной из главных фигур сегодняшней криминальной мифологии? В чем природа болезненного интереса современной культуры к персонажам и явлениям подобного свойства? В поисках ответа на эти вопросы мы публикуем фрагменты из книги американского литератора Ричарда Лури «Охота на дьявола» (Harper Collins Publishers, 1993), в которой впервые были обнародованы материалы допросов ростовского маньяка Чикатило, и два взгляда — публициста Нинели Логиновой и протоиерея Александра Шаргунова — на чудовищную социальную аномалию и ту общественную реакцию, которую она провоцирует.

Ричард Лури

Охота за дьяволом

[...] Сейчас около четырех часов дня. Костоев[1] не хотел начинать допрос до того, как станут известны результаты обыска на квартире Чикатило. Это был последний шанс получить хоть какие-то вещественные доказательства — окровавленную одежду, части тел. Но дома у Чикатило было так же чисто, как и на местах его преступлений.

Двадцать три ножа, несколько газет со статьями о ростовском маньяке — и ни одного настоящего вещдока.

— Как вы себя сегодня чувствуете, Андрей Романович? Вчера вы сказали, что у вас болит сердце. Теперь все прошло? Не нужно звать доктора?

— Нет, — отвечает Чикатило.

Костоев сформулировал свой вопрос так, что на него можно было ответить простым «да» или «нет». Не имело никакого значения, что именно говорит Чикатило, — лишь бы он поддерживал контакт.

Чикатило флегматичен, абсолютно спокоен, подчеркнуто индифферентен. Трудно будет его расшевелить.

[...] Костоев ждет, что до Чикатило дойдет смысл сказанного и последует какая-то реакция. Напрасно. Он сидит все в той же позе — сложив руки вместе и положив ногу на ногу.

Именно в этот момент Костоев впервые почувствовал этот ни на что не похожий запах, который он даже не мог ни с чем сравнить.

Костоев чуть не задохнулся — до того омерзителен был этот запах. Чикатило был одет в новую черную робу, следовательно, запах исходил непосредственно от него.

[...] — Я готов приступить к официальному допросу, Андрей Романович. Желаете ли вы, чтобы я вызвал адвоката?

Чикатило кивает. Появляется адвокат. В соответствии с законом допрос начинается с анкетных данных — имя, фамилия, дата рождения, национальность, партийность, место работы. Костоев снова указывает, что Чикатило был арестован по подозрению в убийстве тридцати шести женщин и детей из сексуальных побуждений.

— Хотели бы вы сделать заявление по поводу обвинений, которые привели к вашему аресту? — спрашивает Костоев.

— Я считаю, что меня подозревают ошибочно, — спокойно и отчетливо говорит Чикатило. — Я не совершал никаких преступлений. Меня уже арестовывали шесть лет назад по обвинению в тех же самых преступлениях. И тогда, и сейчас я был арестован незаконно, так как не совершал никаких преступлений. Я думаю, что меня преследуют потому, что я напи-

---

[1] Исса Магомедович Костоев — следователь по особо важным делам при Прокуратуре СССР, который вел дело А.Чикатило. В настоящее время И.Костоев является председателем Комитета по Конституционному законодательству и судебно-правовым вопросам Совета Федерации России.

сал в различные учреждения несколько жалоб по поводу незаконных действий администрации города Шахты, которая дала разрешение на постройку гаража во дворе дома, где живет мой сын.

[...] — Я хочу предупредить вас об одной вещи, Андрей Романович, — сказал Костоев на второй день допроса, 22 ноября. — Когда я вижу, как вы пытаетесь уклониться от ответа, я говорю себе: нет, этот человек — просто очень умный преступник, стремящийся избежать наказания, как он сделал это в 84-м. Одно из двух: либо вы умный преступник, либо человек, который не может контролировать свои желания. А такой человек, как я понимаю, не способен лгать мне, когда я спрашиваю, был ли он тогда-то в таком-то месте. Поэтому не лгите мне, Андрей Романович, когда я спрашиваю вас: были ли вы на станции Лесхоз 6 ноября?

Чикатило ничего не ответил. Его сила была в его пассивности. Но эта пассивность в какой-то степени была выгодна и Костоеву — она способствовала лучшему восприятию. Костоев мог еще раз попытаться втолковать ему свой главный довод: сопротивление бесполезно и даже может повредить Чикатило, лишив его последней надежды. Психиатрическая лечебница все же лучше, чем пуля в голове.

— Ведь все это наверняка началось с каких-то ваших детских переживаний, и они должны быть изучены. Да и вообще я уверен, что многие институты заинтересованы в вашей персоне, ведь вы, в конце концов, являетесь исключительно редким феноменом, Андрей Романович.

Внезапно Костоеву показалось, что он один в комнате. Серые глаза Чикатило стали как будто стеклянными; там, где только что сидел живой человек, теперь зияла пустота.

Костоев никогда еще не видел ничего подобного. Ему, конечно, приходилось наблюдать, как люди уходят в себя перед тем, как сознаться в содеянном, — чтобы в последний раз все обдумать. Но как бы они ни были сосредоточенны, они все же оставались здесь, в комнате. Исчезала индивидуальность, но не индивидуум.

Через несколько минут Костоев стряхнул с себя это наваждение и снова заговорил:

— Андрей Романович, вы слышите меня? Я знаю, что вы просто пытаетесь убежать от истины, но сейчас уже слишком поздно. Вы держали истину в тайне много лет, но теперь она раскрыта. И это ваше молчание — это просто очередная попытка избежать того, что вам все равно придется сделать. Вам все равно рано или поздно придется сознаться во всех преступлениях, которые вы совершили.

Тут Костоев понял, что попусту тратит силы, и тоже замолчал.

[...] Глаза Чикатило начали постепенно приобретать свой блеск. И снова появился запах.

— Мы говорили о том, что вы должны во всем признаться, — сказал Костоев, когда увидел, что Чикатило вернулся на землю.

— Я хотел бы написать заявление на имя Генерального прокурора, — сказал Чикатило.

Костоев дал ему ручку и лист бумаги, но остался сидеть на своем месте.

Костоев понимал, что многого от этого заявления ждать не приходится — вряд ли это будет признание. Но важно то, что ему удалось сдвинуть Чикатило с мертвой точки абсолютного отрицания, которое, конечно же, притягивает любого преступника подобно магниту.

Чикатило писал быстро, порывами; почерк его был угловат и походил на кривую, выписываемую сейсмографом. Закончив, он подписал заявление и передал его Костоеву.

«20 ноября 1990 года я был арестован и с тех пор нахожусь в тюрьме. Я хочу честно рассказать о том, что чувствую. Я нахожусь в состоянии глубокой депрессии, я признаю, что со-

И.Костоев допрашивает А.Чикатило

вершил некоторые дурные поступки и что я не совсем нормален в сексуальном отношении. Еще раньше я обращался к психиатру в связи с головными болями, потерей памяти, бессонницей, сексуальными отклонениями. Но прописанное мне лечение и то, что я пытался делать сам, не дало никакого результата. Я женат, у меня двое детей. Я страдаю половым бессилием, импотенцией. Надо мной часто смеялись, потому что я ничего не помнил. Я не осознавал, что часто трогаю свои половые органы, мне сказали об этом только недавно. Я чувствую себя униженным. Надо мной смеются на работе и в других ситуациях. С самого детства я всегда страдал. Когда я учился в школе, я пухнул с голода и ходил в лохмотьях. Все надо мной насмехались. В школе я так много занимался, что иногда терял сознание и падал в обморок. Я окончил университет. Хотел стать ценным специалистом и отдавать всего себя работе. Меня ценили, но потом начальство воспользовалось моим слабым характером и уволило меня безо всякой причины. И это повторялось много раз. Я писал в вышестоящие инстанции, что стоило мне больших нервов. И меня с позором увольняли. И это повторялось много раз. Теперь я стал старше, и все, что связано с сексом, для меня уже не так важно, все мои проблемы — духовные. Недавно я в очередной раз дошел до полного изнеможения, посылая в Москву жалобы на тех гадов, которые построили рядом с домом моего сына частные гаражи и туалет.

Должен ли я отвечать за это? Во время извращенных половых актов я чувствовал какое-то бешенство, как будто меня ничто не удерживало. Я не мог контролировать свои поступки. С самого детства я не чувствовал себя ни мужчиной, ни личностью. То, что я делал, было не ради полового удовлетворения — просто это приносило покой в мой разум и в мою душу на долгое время. Особенно после того, как я смотрел все эти видеокассеты. То, что я делал, я делал после просмотра видеофильмов с извращенными половыми актами, разными жестокостями и ужасами».

Костоев был удивлен, насколько глубокую трещину ему удалось пробить в броне Чикатило. Чикатило был все еще неспособен назвать свои «поступки» по имени, определяя их как «то, что я делал». Но он перестал отрицать свои преступления, он начал объяснять, оправдывать их.

[...] Костоев приветствовал своего пленника с отеческой иронией.

— 23 ноября, — начал Костоев, — вы заявили, что 26 ноября дадите полные и подробные показания о совершенных вами преступлениях. Хотите ли вы дать эти показания на сегодняшнем допросе?

— Я не совершал никаких преступлений, — сказал Чикатило. — Я действительно часто ездил на электричках, но не совершал никаких убийств. 23 ноября я действительно написал своей собственной рукой, что сегодня, 26 ноября, я дам показания о своих преступлениях. Никто не вынуждал меня написать это, но тем не менее сегодня я заявляю, что мне не о чем давать показания. Я не совершал никаких преступлений.

[...] — Сядьте, — сказал Костоев. — Я хочу, чтобы вас сфотографировали сидя.

Вспышки отражались в белых стенах.

— Хорошо, достаточно. Можете снова надеть робу.

Чикатило пришлось раздеться еще раз и еще раз испытать на своей шкуре беззащитность голого человека. Костоев наблюдал за ним, фотограф собирал свое оборудование.

— Спасибо, — сказал Костоев фотографу. — И не забудьте, я хочу, чтобы пленки проявили немедленно.

— Сегодня вам не понадобится адвокат, Андрей Романович, потому что я не собираюсь допрашивать вас, — сказал Костоев, полностью отдавая себе отчет в том, что может означать такое заявление для подозреваемого на восьмой день допросов, при том что признания от него так и не добились. Оно означало, что Костоев намеревается вернуться в царство улик и свидетельских показаний, то есть расстаться с самим подозреваемым. — И все-таки я хотел бы сказать вам еще кое-что, Андрей Романович. Я не понимаю, почему вы отказываетесь сотрудничать со мной. Из разговоров с вами я понял, что вы умный человек. И я полагаю, что объяснил вам все с предельной ясностью. Как я уже говорил, вы не первый убийца, с которым я сижу в таком кабинете. И не последний. Потому что я занимаюсь этим всю жизнь, Андрей Романович, всю жизнь я сижу в кабинете с такими, как вы, и пытаюсь вернуть их к жизни и к людям. Но в вашем случае дело не только в этом. У вас есть выбор между лечением и расстрелом. А если вас будут лечить, то неужели вы думаете, что вас посадят в тюрьму? Нет. Вы будете свободным человеком, живым и свободным. Неужели вы настолько ненормальны, что предпочтете этому смерть?

[...] Официальным тоном, которым принято завершать допросы, Костоев спросил:

— Есть ли у вас какие-либо жалобы или пожелания, Андрей Романович?

Чикатило помедлил несколько секунд, а потом заплакал теми особенными слезами, которые, как знал Костоев, предшествуют признанию. Душа Андрея Романовича рвалась на свободу — а свободу могла дать ему только правда.

[...] Чикатило исписал четыре листа. Расписавшись в правом нижнем углу, он передал их Костоеву.

«После ареста меня несколько раз допрашивали и просили рассказать о моих преступных действиях. Не надо рассматривать мое противоречивое поведение как попытку избежать ответственности за то, что я сделал. Может быть, кто-то думает, что даже после ареста я не осознаю тяжести своих преступлений. Я хочу, чтобы мне верили, когда говорю, что это совсем не так. Я считаю, что мой случай по своей природе исключительный.

Вовсе не страх перед ответственностью заставил меня так вести себя, а ужасное давление на нервы и психику. Я не понимаю, почему все считают меня идиотом. Я всегда думал, что люди недооценивают меня, но те, кто не согласны с этим, очень странно ко мне относятся — без всякой логики и справедливости. Я совершенно измучился, отправляя жалобы в разные инстанции. Это привело к огромному душевному напряжению, ночным кошмарам и бессоннице. Выдвинутые против меня обвинения приводят меня в ужас. Я не могу думать об этом или описывать это. Мне кажется, у меня не выдержит сердце. Я давно уже хотел лечь на обследование, но не сделал этого... Меня все раздражало, все эти разговоры о погоде, о том, что такое хорошо и что такое плохо. Внутри меня бушевала ярость, и я не мог найти ей выхода. Если можно, я бы хотел полечить свою психику, если она ненормальна. Тогда я мог бы помочь следствию установить истину и понести то наказание, которое заслуживаю. Я готов дать показания о совершенных мною преступлениях, но прошу вас не мучить меня подробностями и деталями. Мой разум этого не выдержит. После лечения я постараюсь восстановить все в памяти».

Костоев взглянул на Чикатило, чтобы убедиться в искренности его намерений. Чикатило не шутил. Чикатило сломался.

[...] Чикатило также продемонстрировал прекрасную зрительную память. Когда его вывозили на предполагаемое место преступления — на милицейском жаргоне такая экскурсия называется «выводки», — он никогда не ошибался больше, чем на несколько метров. Только один раз он солгал на этот счет — но у него были на то веские причины. Когда Костоев сообщил ему, что его семья и ближайшие родственники благополучно выехали из Ростовской области, получив новые паспорта и квартиры, Чикатило признался, что свою первую жертву убил не в камышах у реки, а в его собственном доме, Пограничный переулок, 26. У него были родственники в Шахтах, и он беспокоился об их безопасности. Теперь же, когда с этим было покончено, Чикатило решил внести ясность в этот вопрос: аккуратность, даже педантизм, была одним из качеств, которое пережило все трансформации его психики. Он даже начал разрабатывать систему классификации своих жертв. Каждая категория обозначалась начальными буквами: ЛП — легкого поведения, Б — бродяга, П — подросток, УО — умственно отсталый. Каждую из своих жертв он определял подходящей буквой или комбинацией букв. Напротив нескольких фамилий стояли все шесть: ЛПБПУО. [...]

Он вспоминал все новые и новые убийства, насчитав в конце концов пятьдесят пять. Он говорил о них так, как будто рассказывал о походе в булочную. Костоев заметил, что Чикатило как будто намеренно использовал только пассивные и безличные формы глагола. Он не совершал никаких действий, просто с ним что-то происходило. У него вдруг пересыхало горло, им овладевали какие-то силы. В такие моменты он, человек, который, по словам его сына, «бледнел при виде капли собственной крови», становился маньяком, для которого вид крови был самым захватывающим зрелищем.

Это могло произойти с ним в любой момент. Он совершил очередное убийство по пути к умирающему отцу, в другой раз — по пути на процесс, где его сына судили за мелкую кражу.

Костоев смотрел на это по-другому. Он полагал, что Чикатило выслеживал добычу постоянно, но действовал только тогда, когда был уверен в собственной безопасности, даже если этого нужно было ждать несколько лет.

[...] Время от времени Чикатило позволяли написать жене — привилегия, которой он в любой момент мог лишиться. «Самое светлое в моей жизни — это ты, моя чистая, любимая, святая жена. Почему я не послушался тебя, милая, когда ты сказала мне: найди работу рядом с домом? Почему ты не поместила меня

под домашний арест — я ведь всегда уступал тебе? Теперь я был бы дома, стоял бы на коленях и молился бы на тебя, свет моей жизни.

Как я мог опуститься до такого животного, первобытного состояния, когда вокруг меня все было таким чистым и возвышенным? За эти ночи я выплакал все слезы. Зачем Бог послал меня на эту землю, меня, такого любящего, нежного и чуткого, но совершенно беззащитного перед своими слабостями...»

[...] Чикатило был осмотрен целым взводом психиатров, шестеро из которых через три месяца подпишут заключение экспертизы Института имени Сербского.

[...] Чикатило всегда был готов в очередной раз рассказать историю своей жизни, а особенно здесь, в институте, который мог спасти ему жизнь, признав невменяемым. Особенно он упирал на свое ужасное военное детство, в подробностях описывая бомбежки и трупы. Более того, он рассказал о своем старшем брате, Степане, съеденном во время голода в 30-е годы. Однако не было обнаружено ни одного документа, подтверждающего рождение Степана Чикатило, и жители деревни не помнили мальчика с таким именем. Впрочем, сестра Чикатило Таня подтвердила, что мать неоднократно со слезами на глазах рассказывала ему эту историю в детстве.

Возможно, это была правда, а может быть, мать Чикатило просто выдумала эту историю, чтобы мальчик остерегался незнакомцев во время послевоенного голода. Так или иначе, она стала одной из фантазий Чикатило — как его игра в партизана. Сам он сказал об этом так: «Я выдумал всю свою жизнь и иногда не мог отличить своих фантазий от действительности».

[...] Психиатры из Института имени Сербского сочли его предусмотрительным садистом без таких отклонений, которые не позволяли бы ему осознавать преступность своих действий, действий, которые были заранее обдуманы и ни в малейшей степени не являлись результатом случайности или внезапной непреодолимой потребности. 25 октября 1991 года институт дал свое заключение, выделив самые важные слова заглавными буквами: ВМЕНЯЕМ.

Прочтя заключение и дойдя до этого слова, Чикатило был ошеломлен.

[...] Костоев видел, как неохотно Чикатило расставался с этим периодом своей жизни — с периодом, когда он был объектом всеобщего внимания, когда его хорошо кормили, приносили свежие газеты и записки от жены. Вскоре ему предстояло появиться на людях, в зале суда, и посмотреть в глаза родителям убитых им детей.

[...] Журналисты щелкали затворами. Местные газеты уже называли суд «процессом века», а преступление — «самым громким преступлением XX столетия». Читатели пачками слали письма в редакцию, предлагая подходящие, по их мнению, для такого «монстра» наказания. Один человек, предпочтя остаться неизвестным, предложил, чтобы Чикатило «либо привязали к столбу и сожгли, либо запороли до смерти, причем эта публичная экзекуция должна транслироваться по телевидению на всю Россию. Каждый родственник должен нанести по десяти ударов, а завершить дело должны истинные сыны России — казаки!»

[...] Какое-то время процесс шел спокойно. Давали показания люди, работавшие с Чикатило. Все они говорили, что им и в голову не могло прийти, что этот человек, который не был ни интересным собеседником, ни хорошим работником, был ростовским маньяком. Поразительно, как мало они могли вспомнить о человеке, с которым много лет проработали бок о бок. Чикатило не производил на людей вообще никакого впечатления, и теперь, к своему ужасу, они понимали, почему.

Потерпев неудачу со срывом процесса, Чикатило снова изменил линию поведения и начал жаловаться на ночные кошмары, галлюцинации, бессонницу. Он был убежден, что КГБ облучает его некими лучами. Он также потребовал переводчика, который говорил бы на украинском — родном языке Чикатило — и абиссинском. Этот расистский выпад был направлен на судью Акубжанова, чья фамилия и темные волосы выдавали восточное происхождение. Чикатило стал разговаривать по-украински, периодически выкрикивать: «Хай живе вильна Украина!» и даже начал отращивать моржовые усы в украинском стиле.

— Милиция должна сидеть на скамье подсудимых рядом со мной, это она сделала все это возможным! — заявил Чикатило, затронув больной для ростовской милиции вопрос. Заявления Чикатило набирались в качестве заголовков на первых полосах ростовских газет, которых также весьма позабавило его признание в том, что он предпочитает «Правду» и «Известия» газете «Вечерний Ростов». Чикатило оживлялся, когда на его клетку нацеливались объективы или когда он видел, как журналисты записывают его слова. Пресса любила

Чикатило, Чикатило любил прессу. Слава — это последнее преступление убийцы.

— Я не гомосексуалист! — вдруг выкрикнул Чикатило во время одного из заседаний и снял штаны — белье он снял еще раньше, в камере. Его немедленно вывели из зала и несколько дней не допускали туда.

— У меня в груди молоко, я скоро рожу, — заявил Чикатило после возвращения, вызвав сенсацию в зале суда, в прессе, во всей стране.

[...] — Чикатило, — сказал судья Акубжанов, — вы приговорены к смерти, вы понимаете это?

— Обманщики! Я сражался за свободную Россию и свободную Украину! — закричал Чикатило. — Обманщики!

[...] Когда железная дверь открылась в последний раз, женщина, чей двенадцатилетний сын был убит Чикатило, бросилась к нему, и только трое охранников смогли остановить ее. Посреди плача и аплодисментов слышались крики ярости. Некоторые из родителей просто стояли и кричали, мучимые сознанием того, что справедливость, наконец, восторжествовала, но в то же время никогда не могла восторжествовать в полной мере. Ибо чтобы успокоить свой разум и чувства, они должны были выполнить то, к чему стремились их сердца. Они кричали это в начале процесса, продолжали кричать и теперь: «Отдайте его нам, чтобы мы разорвали его на части, как он это сделал с нашими детьми!» [...]

В камере Чикатило взялся за перо. И обратился к своему любимому жанру — жалобному письму.

Ксерокопии писем Чикатило Генеральному прокурору намедленно доставлялись Костоеву, который читал их с отвращением, удивлением, восхищением.

Содержание писем разнилось, но главная мысль всегда оставалась одной и той же — Чикатило тоже был жертвой.

Жертвой коммунизма.

«Я отдал сорок лет своей жизни делу строительства коммунизма и на протяжении двадцати пяти лет был активным членом Коммунистической партии, сохраняя железную веру в мировую победу коммунизма... Я мечтал стать главой Советского Союза.

Я жертва этой преступной, бесчеловечной системы, голода, который Сталин организовал на Украине в 1933 и в 1947 годах и который привел к миллионам смертей и случаям каннибализма. Я жертва сталинских несправедливостей, рабских условий жизни в колхозах и брежневского застоя. Я жертва большевистского эксперимента — совершенные мной преступления совпадают по времени с преступной войной в Афганистане.

Как можно остаться нормальным после всего этого?

Слава Богу, что этой системе, вместе с ее убийцами, монстрами и чудовищами, пришел конец».

Костоев видел, что крушение коммунизма дало Чикатило новый аргумент — как и всем тем, кто хотел оправдать свои преступления против государства. Костоев ненавидел их даже больше, чем обычных преступников, заявлявших, что только система подавляла их врожденное стремление к добру.

[...] Чикатило винил даже свою кровь, цитируя статью из «Известий»: «По мнению некоторых зарубежных ученых, характер, темперамент и здоровье человека находятся в прямой зависимости от его группы крови. Предполагается, например, что человек с группой АВ обладает по крайней мере двумя душами».

[...] Однако все, что говорил или делал Чикатило, было лишь попыткой спасти свою жизнь или продлить ее — инстинкт самосохранения, стремление остаться целым и невредимым.

Костоева трудно было обмануть. Во всех жалобах Чикатило он видел лишь жестокость, желание лишить убитых им людей последнего, что у них оставалось, — его, убийцы, мученического конца.

Но Костоев понял, что он все же плохо знал Чикатило, когда тот однажды рассказал ему одну историю.

— Сегодня утром меня отвели в баню. Там было много народу. Один парень ходил и хвастался: «Я замочил пятерых». Я ему ничего не сказал. Как бы он себя почувствовал, если бы я сказал, что замочил пятьдесят пять человек? — спросил Чикатило и смачно рассмеялся, забыв о всяком этикете убийцы.

Только тогда Костоев увидел настоящего Чикатило. Увидел то, что скрывалось внутри, под маской доброго дядюшки, под маской коммуниста, под маской униженного и оскорбленного, под маской психически больного.

Он увидел в Чикатило восторжествовавшую жалость к себе. Месть, о которой мечтает слабость. Отказ от всего человеческого, создающего ненужные помехи. Подчинение власти зла, такого же загадочного, как Бог и смерть, и такого же реального, как раны на теле ребенка.

Перевод с английского
Дмитрия Шабельникова

Н. Логинова

Улыбка дракулы

Фамилия Чикатило стала нарицательной. Недавно юристы спорили о правах человека, в том числе заключенных, и хором на гуманность напирали, и многих коробило слово «казнь», и кто-то спросил: «А Чикатило?» — и все на мгновение замолчали (хотя уже прошла информация, что приговор исполнен, то есть юрист имел в виду «а чикатилы?»), все как бы споткнулись, после чего голоса утратили пафос, спор увял на глазах телезрителей, и тема сама собой переменилась. Разумеется, Андрей Романович, солдат «войск КГБ» (по его словам, хотя что за войска такие?), студент-заочник филфака провинциального пединститута, воспитатель ПТУ, затем агент по снабжению шарашкиной конторы, — тоже человек, и разговоры о правах и гуманности к нему тоже относятся. Но он — и особая гримаса природы, причем не масштабная простому сознанию, и потому теоретики-гуманитарии скучают в тщетных попытках отнести его в какую-либо графу. Нет такой в человеческом реестре. Разве просто к «Аномалиям», но туда вписаны невинные сиамские близнецы и прочие несчастные, которых неловко наделять таким соседством. Между тем, маньяки были, есть и вряд ли исчезнут, пока наука не доберется до генных манипуляций.

...Вот их лица на экране крупным планом — Серебряков, державший в страхе Самару (по вечерам город был пуст, театры отменяли спектакли, мужья встречали жен с вечерней смены), его внешность годится для плаката «Водитель автобуса — прекрасная профессия», он показывает милиции, как отжал дверь, вошел в дом, взял топор и так далее (11 жертв); вот Чикатило только что сделал зарядку в тюремной камере (здоровье бережет) и теперь улыбается киношникам. Это я смотрю фильм самарского режиссера Михаила Серкова, увы, не чисто документальный, а так, «чижик-пыжик» — блюдо из южной харчевни, когда все остатки еды из холодильника (и с тарелок) запекаются с яйцом на сковородке. Эксклюзивное интервью в камере смертников — бесценный кинодокумент! — чередуется с милицейской и архивной хроникой на тему маньяков (что допустимо и интересно), но и с кадрами скрытой съемки в городе, где нас заставляют смотреть «глазами маньяка» на женские ноги как приманку (дескать, не всякий удержится), после чего оператор спокойно берет в кадр лица девушек, идущих по делам (я бы в суд подала: на кой ляд меня дают как потенциальную жертву убийцы). Есть и совсем мрак: на экране роются в помойке кошки, а за кадром — голос не кого-нибудь, а Беллы Ахмадулиной, читающей стихи; режиссер уверен, что нашел адекватный видеоряд. Сам автор фильма появляется в кадре, задавая якобы хитрые вопросы маньяку, например, читал ли он в детстве про Красную Шапочку. Чикатило шокирован примитивным намеком, но с вежливой иронией отвечает, что нет, волком себя не считает. Буквально потешаясь над режиссером, он отвечает на вопрос о порнографии: «Нет, не люблю. Я марксизм-ленинизм люблю. Там все четко: три источника, три составные части...» Это его дежурная шутка: раз-

---

«Мой дивный мир, или Чикатило на фоне...» Автор сценария и режиссер М.Серков. Автор текста Я.Филиппов. Операторы И.Саранский, В.Абоимов. Звукооператор В.Шубин. Самарская кинокомпания «Скорпион». 1993.

веселил следователя, потом — постороннюю публику в зале, теперь — киношников, зачем добру пропадать?.. В итоге фильм мне ничего не принес, кроме тоски: да, монстры бродят среди нас и город стал помойкой, но зачем мне еще одна на экране?

...Для меня этот субъект возник (еще без фамилии) лет десять назад. Сидел у меня в гостях золотой сыщик Толя, талантливый в своем деле и наивный, как ребенок, в прочих сферах, герой моего очерка, разгадавший хитроумные маршруты одной всесоюзной мошенницы. Мужчина в расцвете лет, толстый, смешливый, он чуть не плакал: «Не знаю, сколько лет жизни готов отдать, лишь бы поймать эту тварь». И снова рисует мне детали однотипных убийств в лесополосе Ростовской области: у девочек и мальчиков выколоты глаза и изъяты внутренности... Я прошу его не продолжать. Я помню эти подробности еще с прошлого его приезда, их нельзя забыть. Теперь добавились имена новых жертв, и Толя все сокрушается об одной: «Какая девочка! Уму непостижимо, зачем пошла за ним в глубь этих зарослей — знаешь, такой кустарник на несколько квадратных километров... Срезать бы его под корень... Но какой он из себя, этот тип, что девочка пошла?» Молчим, думаем о неизвестном нам двуногом звере. А я вспоминаю другого маньяка — в маленьком городке за Полярным кругом, где тогда работал Толя. При мне пришло сообщение об изнасилованных мальчиках шести и семи лет, и я помню лицо Толи и его слова: «Напрошусь в круглосуточную засаду, пусть только чай с хлебом приносят, не уйду, пока не поймаю, я эту породу ненавижу, просто шерсть на загривке встает...» Тогда его в засаду не пустили, а устроили массовую облаву в городке с участием добровольцев из населения. Уже когда тварь поймали, выяснилось, что этот тщедушный блондин, 22 лет, лаборант НИИ, сам участвовал в прочесывании дворов и подъездов и даже руководил звеном добровольцев. «До зоны ему не дали доехать, — сказал позже Толя, — зэки удавили. Они маньяков сами не выносят, это же нелюдь...»

И вот годы спустя Толя напросился в поисковую группу под кодовым названием «Лесополоса» — ловить очередную тварь. Нет, ему снова не пришлось стать героем группы, Чикатило схватят лишь через несколько лет, но я не забуду лица сыщика, готового жизнь положить на его поимку. От него я и услышала фамилию психиатра Бухановского, который вместе с милицией вычислял маньяка. Толя прикипел к нему: «Такой мужик светлый! Говорит, ищите высокого, лет сорока, очень сильного физически, образованного (более-менее, язык у него подвешен), по профессии должен разъезжать туда-сюда...» Могу дать клятву, что слышала эти слова задолго до поимки Чикатило от простого милиционера. А потом пришлось в зале суда слушать ненужный спор медика Бухановского и адвоката Резника (оба — светлые мужики, как сказал бы мой сыщик): в журнале «Огонек» коллега ради красного словца насмешливо отозвался об усилиях психиатра создать «портрет» маньяка по почерку убийств, чем оскорбил ученого и вынудил того подать иск. Журнал нанял лучшего адвоката Генри Резника, и пустопорожний процесс катился год или два. Журнал «победил», ибо Резника перекричать невозможно, врач остался со своей обидой и ущербом. А чего было спорить, разве не ясно: журналист нередко дает себе такую вольность — сбрехнуть с разбегу, особо не вникая? Конечно, «портрет», нарисованный врачом, имел лишние штрихи и неточные детали, так же как фоторобот лишь отчасти напоминает преступника. Но что-то верное было. А когда милиция плачет, мечтая взять гада, всякая помощь бесценна. И суд не оценил даже такого факта: арестованный Чикатило молчал как партизан и заговорил лишь на восьмой день, едва в камеру допустили Сашу Бухановского. Этот врач понимает в маньяках побольше нашего.

...Пока в Ростове-на-Дону шел процесс, все спрашивали одно и то же: нормален Чикатило или нет? Вопрос некорректный, ибо юридический тезаурус такого понятия не знает. Там проще: вменяем (сознавал тяжесть и последствия своих зверств, готовился к ним, заметал следы и т.д.) или нет. Судебные медики дали заключение: вменяем. Все, до свиданья, оставьте свои подозрения, данный субъект подлежит суду. И пусть нас с вами не озадачивает отвисшая челюсть Андрея Романовича, сидящего в клетке («Закройте рот! Хватит работать на прессу!» — часто говорил ему судья Акубжанов, и Чикатило слушался), — ведь сдвинуться с ума он мог и после ареста: легко ли целый год глядеть на фотографии растерзанных людей и объяснять, зачем он вырезал половые органы и что с ними делал (остатки нигде не найдены). «Съедал», — однажды сознался он, и следователя стошнило, а Бухановский не удивился: Чикатило не первый и не последний вампир на этом свете. Ради телесного кайфа чего только не творят!

Для меня вопрос, нормален ли он, тоже коряв: судебный отдел газеты отсылает тебя по таким адресам, где нормальных в обыденном значении и не встретишь — им там делать нечего. И потому отвечаю на вопрос кучей других: а как насчет заслуженного учителя РСФСР, регулярно вползающего в класс на бровях? Он

психически — в порядке? А отцы и отчимы, что караулят маленьких дочерей и падчериц по углам, они здоровы (им нет числа)? А комсорг-отличник, который, убив одноклассницу, тут же стал примерять и пихать в сумку шмотки ее отца, он как? Психическая норма не имеет пограничных столбов, и даже нейтральная полоса размыта. Знакомые психиатры не раз говорили мне об истеричном типе с мегафоном на площади: «Это наш», — и о другом в Думе: «Чистая клиника», — но кто их мнением интересовался? Недавно газеты дали портрет смеющегося нациста с банкой, в которой плавали уши бывшего соратника, — судить этого субъекта или лечить? Если лечить, то от чего? От взглядов? Ориентации? Невежества? Агрессии? Боюсь, очередь к такому врачу будет длинновата.

...Может, кто помнит из газет «тренера» по туризму в Невинномысске, казненного несколько лет назад за девятерых повешенных мальчиков? Тогда пресса не была столь падкой на маньяков, и о «тренере» сообщали скупо. Между тем он оставил подробное письмо о себе из заключения. Не оспаривая, что ему подобным нет места на земле, он все же давал совет поизучать, откуда они берутся. Живет, дескать, человек и до поры не знает, что он *не-человек*. «*Это* наваливается, и нет сил справиться, — вспоминал он, — и до поры не знаешь, что чьи-то предсмертные конвульсии могут ввергнуть тебя в особое состояние, к которому начинаешь стремиться, готовиться — и однажды совершаешь *это*... И сам себе мерзок, и намерен покончить с собой, вот только испытать *это* еще раз... и еще раз...» Прокуроры отнеслись к письму подозрительно: жить хочет, пусть и в виде подопытного кролика. Они правы. И он тоже прав: поизучать бы эту породу. По слухам, японцы просили продать им Чикатило, если не живого, то хотя бы его мозг — авось, найдут «центр аномалии». Как советовал тот «тренер» в письме: а вдруг нечто такое можно отыскать и еще в подростке определять опасность перерождения его в маньяка? Это, конечно, проблема не нашего века (отыщут — и что? лечить мальчика от возможного «перерождения»? подавлять в нем скрытые агрессивные начала? без спросу или с его согласия?), но когда-то ведь надо начинать. Маньяк-филолог (пусть и глуповатый, как Чикатило) не каждый год попадается в руки милиции и врачей. Нет, не вняли идее, угрохали дракулу, хотя, как кричали несчастные близкие жертв в зале суда, пулей в затылок он не расплатится за страдания даже одной девочки, одного мальчика! А их было пятьдесят три...

Язык у него, как давно догадался психиатр, и впрямь был «подвешен», и к концу следствия уже было ясно, почему умненькая домашняя девочка и толковый подросток тащились за ним в заросли. Он брал их на отвратительных российских дорогах, столько раз проклятых во всех жанрах: ребенок стоит, голосует без толку, мама проводила, бабушка ждет в соседнем городке, поселке (Господи, сколько наши дети мотаются из дома в дом, никому толком не нужные, быт не устроен, не рассчитан на детей!)... А тут дядька в плаще и кепке, в очках, с портфелем, вроде сам с собой рассуждает, если пройти метров двести через кустарник, там другое шоссе, там много машин. «Я сказал и пошел, не оглядываясь, — делился Чикатило своим маневром со следователем. — Я уверен, что она (он) идет за мной. Кому охота на жаре стоять!» Через сто метров он бросится на жертву из-за куста. Откуда ей было знать, что в портфеле «воспитателя ПТУ» — нож, веревка и вазелин? Прости, Господи...

...На процессе в Ростове с кинокамерой работали только иностранцы, наши пощелкали в первые дни, показали по ТВ клетку с вампиром и пару обмороков в зале и удалились по более интересным делам. Что вчера сказанул господин Липицкий: вот тема для ежедневного эфира, а аномалии пусть японцы снимают. Они и снимали, да еще американцы: рассказ матери жертвы, брата жертвы, монолог адвоката, реплика врача, мнение публики, маньяк в профиль, прокурор анфас — и так ежедневно (я даже получила удар локтем в бок от западного коллеги, когда слишком близко подошла к адвокату в кулуарах суда). По слухам, иностранцы отыскали сбежавшую из города семью Чикатило, живущую уже под другой фамилией, якобы сняли загадочную Фенечку или Фанечку, которой муж из камеры смертников просил отдать его ваучер. Увидеть бы хоть чужие документальные ленты, если свои не удосужились снять... После фильма Серкова тотчас осыпались из памяти те зловещие городские пустыри и возня художников-авангардистов с унитазами, лица прохожих и прочий маловысокохудожественный фон, все ушло, кроме улыбки, которой вампир провожал съемочную группу. Она — единственное подлинное и совершенно необъяснимое. Ей бы одной посвятить чисто документальную ленту: откуда она, почему, по какому праву?! Хоть какое-нибудь «содержание» она имеет («Эй, люди! Ку-ку! Привет! Может, помилуете?»)? Или это гримаса по инерции — «хозяин» провожает гостей? Психолога бы за кадр, а не поэта... Что мы знаем о «защитном мотиве» в поведении заключенного, тем более смертника? Ничего не знаем, хотя на Западе тома написаны. Моя версия: живой особи природа диктует уверовать в простенькую «причину» своего непотребства (Чикатило их составил

две: голод на Украине после войны и то, что первая невеста обозвала его импотентом), чтобы повторять как заклинание в ходе следствия и суда, чтобы не думать о себе как о субъекте зла, но жалеть и оправдывать себя до последнего часа. Это биохимия. «Она» и улыбается нам с экрана. Иначе никак не могу объяснить приветливые жесты родне со стороны двуногого зверя из судебных клеток, которые не раз наблюдала: подсудимый сынок строит глазки отцу в зале, машет ему ручкой, а зал трясет от одного вида этой руки, которая — вот сейчас звучали доказательства — удавила изнасилованного ребенка... У Достоевского сказано: «Некрасивость убьет», — а она почему-то не убивает. Не сидят пойманные маньяки в прострации, не бьются головой о стенку, не просят яду, а пишут жалобы прокурору, химичат с уликами, если один из десятка эпизодов шатается, требуют себе врача в камеру по поводу простуды...

Может быть, я не права, но мне кажется, что до того, как криминал, особенно сложный и фантастически тяжкий, исследован документалистами, — брать живых маньяков в кадр киноэтюда, киноэссе «для настроения», вершить балет на костях, гопак на могилах — зачем?

Протоиерей Александр Шаргунов

Свобода для греха

Когда меня попросили дать оценку с христианской точки зрения очередному материалу, посвященному садисту века, я нехотя согласился. Однако никак не мог заставить себя приступить к работе. И я задумался, почему на эту тему мне не пишется.

Такие процессы рассматриваются только на закрытом суде, и только в последнее время так широко и детально их стали освещать в прессе. Раньше ограничивались сухой протокольной информацией: «Такой-то, убийца 60-ти детей, приговорен к высшей мере. Приговор приведен в исполнение». И никому не приходило в голову, а может быть, и рука не поднималась художественно оформлять и смаковать столь патологичные чудовищные преступления. Чуть ли не два года пресса навязывала его в качестве знаменитости. С плохо скрываемым удовольствием преподносились многочисленные подробности, газета с самым большим тиражом в мире «Аргументы и факты» опубликовала его письмо, в котором он высказался в поддержку демократии Ельцина против коммунистов, замелькали интервью. На книжных развалах появилась толстая книга в яркой глянцевой обложке — как издают обычно западные детективы, — написанная от имени самого вампира. Кажется, его решили увековечить как героя. Не хватало только памятника — антигерою. Вместо исчезающих памятников Ленину — новый символ героя нашего времени.

Писать на эту тему?

Я заметил, что мне неприятно произносить само имя этого человека. Оно для меня как черное слово. Язык не поворачивается. Одна женщина мне сказала: «Я до сих пор не могу смотреть на фотографии и портреты Сталина, потому что это связано с массовыми убийствами». И это понятно. Недаром в народе говорят, что нечистую силу не следует ни поминать, ни малевать, чтобы не привлекать ее. В нездоровом интересе к преступлению есть нечто инфернальное, то, что тешит беса. Это точно подметил Достоевский в «Братьях Карамазовых», где Лиза Хохлакова говорит Алеше Карамазову: «Как сейчас все полюбили Митю за то, что он убил своего отца». Это не просто то, что щекочет нервы обывателя, здесь — любопытство к человеку, который преступил черту, отделяющую человека от беса. И это свидетельствует об атрофированности чувства греха. Здесь своего рода моральное соучастие. Хотя бы посмотреть на преступника. Достойные люди часто подвергаются насмешкам толпы, а здесь не смешно. Смотрят, как кролик на удава, в гипнотическом оцепенении и не могут оторваться. Если бы этого типа посадили в клетку на всеобщее обозрение, как Емельку Пугачева, то народу бы пришло не меньше, чем вкладчиков АО «МММ». Чтобы было чем похвалиться: а я вот видел известного убийцу. И подсознательно это означает: я видел наяву нечистую силу. Верующие, церковные люди к этой клетке бы не подошли. А те, которые часами прикованы к телевизору, побежали бы. Потому и тиражируется это, так как наверняка будет кассовость,

будет большой сбор — все повалят. Пресса, а за ней и искусство, как трупный червь, — на смерти, на страшном грехе делают деньги.

Интерес к преступлению сродни интересу ко всякому пороку — например, узнать порнографические подробности с закрытого процесса над очередным маньяком.

Кто любители подобных изданий? В каком-то смысле они отождествляются с героями преступлений, а некоторые из них, может быть, являются потенциальными преступниками.

В газетенках, подобных «МК», где любят смаковать патологию, ярко выражено бесовское отношение к жизни и смерти: «Еще один неудачливый акробат упал с десятого этажа», «не каждый день приходится расчленять возлюбленных», — жизнь ничего не стоит, и смерть ничего не стоит. И поэтому людям, которые напуганы жизнью, от этого должно быть как бы немного легче: и над смертью можно смеяться. В эпидемии бесовства, в измывательстве над таинством смерти и жизни виден все тот же атеистический комсомольский задор верных большевиков-ленинцев: есть свобода для греха и нет никакой ответственности ни за слова, ни за поступки, — так как само собой подразумевается, что бессмертной души нет.

Почему естественная реакция нормального человека на убийц-садистов — ужас? Потому что пустоту души у них заняли бесы. Посмотреть на них — как в лицо бесу посмотреть. В лучшем случае — пустота. Не случайно сослуживцы и соседи не могли сказать о маньяке ничего определенного и припомнить его каких-либо индивидуальных черт. В общении с людьми у него преобладала пустота, и он был никакой. И только жертва знала того беса, который владел его душой.

Дарами, которые дал Бог человеку, можно начать служение бесу. И сам человек может стать подобным бесу. Тайна интимной жизни связана с тайной смерти и тайной рождения человека. Страшно, когда Божественная тайна отдается на поругание бесу. Люди, не знающие Бога, пытаются уговорить себя и других, что физическая близость — это просто и естественно, как еда. Да, Бог дал людям эту таинственную пищу, но существует опасность, что еда может превратиться в людоедство. Все, что создал Бог, служит во благо человеку. И Он дал нам не только законы жизни, но и силы их исполнять. Первое падение заключалось в непослушании Богу, а затем уже последовал грех убийства человека. Эта загадка жизни, о которой Библия говорит: «Грех лежит у порога. Он влечет тебя к себе, но ты господствуй над ним», — загадка зла, о которой Достоевский размышлял, пытаясь постигнуть, почему порок притягивает человека и что значит заглядывать в бездну.

Грех и разврат не появились сегодня. Еще о Короленко декаденты писали: «Вся его бездарность проистекает из того, что он никогда не изменял жене». Добродетель оказывается пресной. То, что было всегда, достигает сегодня крайней степени. Постепенно это превращается в Содом и Гоморру, где добродетель — порок и порок — добродетель. Совершается диавольский переворот. Грех естествен, неестественно не грешить. Естественный инстинкт целомудрия ненормален. Этот барьер хочет сломать современная психология. Однако еще дореволюционный психиатр А.Форель, будучи неверующим человеком, приводил примеры, как психопатологические искажения преодолеваются воздержанием и религией. Через осознание неестественности своего положения, своих стремлений, того, что они противны Богу. А теперь психологи и газеты твердят: «Нечего стесняться. Нечего стесняться, что ты мужеложец. В нас живет это, мы этого не сознаем, давим в себе. Мы боимся признаться, что в нас это есть». Грех, извращение объявляются нормой. И тогда становится непонятным, почему, собственно, нельзя убивать. «Если Бога нет, то все дозволено», — писал Достоевский. «Но ведь действительно все дозволено, — кричит в отчаянии Сартр, — потому что Бога нет».

То, что может мерцать на периферии греховного сознания, современная культура «New Age» стремится вытащить в центр личности. Есть черное искажение в каждом человеке, которое человек с Божьей помощью призван преодолеть. Жизнь — это преодоление. Преодоление своего греха, который в каждом есть. В противном случае остается безблагодатность падшего человека.

Человека, у которого нет основания, веры в Христа, легко развратить, внутренний инстинкт сохранения себя без труда может быть разрушен. И тогда остаются только попытки оправдания зла: «палач или жертва?» Или, как было выведено в заголовок другой безумно циничной статьи: «Дело Ч. живет и побеждает».

В заключение как подтверждение того, что страшные преступления совершаются, так сказать, под копирку этих теле- и кинопрограмм, я хотел бы привести две цитаты из данного материала.

«То, что я делал, — признается преступник, — я делал после просмотра видеофильмов с извращенными половыми актами, разными жестокостями и ужасами». И вторая цитата: «Пресса любила Чикатило, Чикатило любил прессу. Слава — это последнее преступление убийцы». Точнее было бы сказать, это — преступление прессы.

Максим Гуреев

Изобретение зла

О «мимоестественности»

*Человек **приходит** к преступлению. Оно имеет свое начало.*

Мы знаем, что́ в данном случае нам инкриминируют криминалисты, что предписывают психоневрологи, предъявляют социологи и культурологи, но мы или не знаем, или запамятовали, что́ именовали «страстью», «грехом», «преступлением» богословствующие Отцы Церкви. Что именовали и как советовали вести «невидимую брань» на разных ступенях пленения греховным помыслом.

Мы публикуем в этом номере давно сказанное и прочно забытое, отобранное и представленное историком Максимом Гуреевым.

Преступник гордится своим преступлением, своею низостью («...низок-с, низок-с, чувствую...» — смакует герой Достоевского), своим душевным «озвереванием», ибо видит в этом возможность самоутверждения. Отказавшись от «вечных даров», мучимый искусом самоинденти-фикации, он набрасывается на несуществующее, иллюзорное, созданное больным воображением, пытается постичь его, но ничего, кроме холодной пустоты и пресыщенного разврата души, не находит, ведь душа умерщвлена ненасытным огнем страсти. *«Чуткое нарастание таинственной очевидности» (Прот. Георгий Флоровский[1])* естественно лишь для внимающего, погружение во «тьму внешнюю» приводит к ослеплению, ослеплению страстью.

Классическое противостояние «добро — зло» тождественно подобному: «страсть — бесстрастие».

«Та душа имеет бесстрастие, которая приобрела такой же навык в добродетелях, какой страстные люди имеют в сластях (страстях)» (Преп.Иоанн Лествичник[2]).

«Грехопадение проявляется прежде всего в том, что человек впадает в одержимость страсти. Страсть есть утрата или ограничение свободы. Болезнь воли. [...] Немощь воли связана с неведением разума. Человек забывает и теряет способность созерцать и узнавать Бога и Божественное. Его сознание переполнено чувственными образами. [...] Страсть есть [...] искажение перспективы. Извращается иерархия естественных сил души. Зло есть пред-почтение чувственного, и именно в качестве ложно пред-почитаемого чувственное или видимое становится греховным, опасным, ядовитым, злым. [...] Не видимое, как таковое, но чрезмерная и ложная оценка видимого есть зло и грех. Страсть и есть такая переоценка, предпочтение, — известная прикованность или привязанность к чувственному миру» (Св.Максим Исповедник[3]).

Страсть, вошедшая в человека, поглощает всю его натуру, делая его уязвимым, беззащитным и противоестественным по своей сути. А слабость духовная приводит *«к повреждению ума, исступлению, бессмысленному «истечению» души» (Св.Григорий Нисский[4]).*

«Убиение души есть умерщвление словесного ума впадением в дела непристойные, а погибель души есть впадение в отчаяние, после совершения беззакония» (Преп. Иоанн Лествичник).

Преступник, совершая злодейство, ослепляется бесчинством, им же самим содеянным. Именно «бесчинством» можно назвать психофизическое состояние преступника, иначе говоря, выпадение из чина добра и погружение в «скотское» состояние. Грехопадение, по выражению преподобного аввы Дорофея[5], есть «мимоестественное состояние». Человек, смущаемый великой свободой, «княжеской» свободой, впадает в «самовожделение». Душа становится «изобретательницей зла» *(Св.Афанасий Александрийский[6]).* Так начинается нисхождение к беззаконию, к преступлению заповеди.

---

[1] Прот. Георгий Флоровский (1893 — 1979) — магистр философии, доктор богословия.
«Восточные Отцы Церкви IV—VIII веков». Париж, 1931—1933.

[2] Преп.Иоанн Лествичник (Синайский) (VI в.) — Святой Отец Церкви, игумен Синайской горы.
«Лествица».

[3] Преп.Максим Исповедник (582 — 662) — Святой Отец Церкви, апологет христианского вероучения, выдающийся аскет и мистик.
«Мистагогия (Тайноводство)».
Цит. в переложении прот.Георгия Флоровского («Восточные Отцы Церкви IV—VIII веков»).

[4] Св.Григорий Нисский (IV в.) — Святой Отец Церкви, епископ, участник Второго Вселенского Собора, выдающийся богослов (догматист и экзегет).
Цит. по «Добротолюбию».

[5] Преп.авва Дорофей (из Аскалона) (предположительно VI—VIII вв.) — ученик Св.Варсануфия Великого.
«Душеполезные поучения».

[6] Св.Афанасий Александрийский (Великий) (293—373) — архиепископ, один из «великих каппадокийцев», апологет и проповедник.
Цит.по «Добротолюбию».

«Преступление заповеди лишило первозданного человека мысленного света... Осуетилась мысль, отравленная чувственным пожеланием. И стало человечество погружаться во мрак язычества» (Прот.Георгий Флоровский).

Догматическое и нравственное богословие Восточной Церкви рассматривает преступление в контексте некоего греховного действа, языческой акции, ведь всякий совершающий преступление есть язычник, а само преступление трактуется как преступание заповеди, завета-закона — и тем самым отпадение от добра во зло.

Саму природу, механизм преступления как «мимоестественность» объясняет христианское вероучение, изложенное святыми богословствующими Отцами Древней Церкви.

Согласно учению Святых Отцов, *«главных страстей восемь: чревоугодие, блуд, сребролюбие, гнев, печаль, уныние, тщеславие, гордость» (Св.Иоанн Кассиан[7])*, из которых выводятся многочисленные «мимоестественные» субстанции нашего безрассудства.

«НЕЧУВСТВИЕ, как телесное, так и душевное, есть омертвение чувства от долговременного недуга и нерадения, окончившееся нечувствием... оцепенение мысли, порождение худых навыков, сеть усердию, силок мужеству, незнание умиления, дщерь отчаяния, матерь забвения... это — отвержение страха Божия. Бесчувственный есть... слепец, учащий видеть... любослов, который говорит против себя, беседует о врачевании язвы, а между тем, беспрестанно чешет и растравляет ее, жалуется на болезнь, и не отстает от вредных для него снедей, молится о своем избавлении от страсти и тотчас исполняет ее на самом деле...«Худо я поступаю», вопиет, и усердно продолжает делать злое. О смерти любомудрствует, а живет как бессмертный» (Преп.Иоанн Лествичник).

«ГНЕВ — неистовая страсть легко выводит из себя даже имеющих ведение, зверскою делает душу и заставляет уклоняться от дружелюбного собеседования» (Преп.Нил Синайский[8]).

«ЯРОСТЬ больше всех страстей смущает ум» (Св.Иоанн Лествичник).

«ПРИСТРАСТИЕ недальновидно, а НЕНАВИСТЬ и вовсе ничего не видит» (Преп.Исидор Пелусиот[9]).

«ЖЕСТОКОСЕРДИЕ рождается иногда от насыщения, иногда от бесчувствия. ПРИСТРАСТИЕ же иногда от блуда, иногда от сребролюбия, иногда от объядения, иногда от тщеславия, и от многих других причин. ЛУКАВСТВО происходит от возношения и от гнева. ЛИЦЕМЕРИЕ — от самоугодия и самочиния» (Преп.Иоанн Лествичник).

«ЗЛОСЛОВЯЩИЙ снедает тело братнее, угрызает плоть ближнего... Ты не вонзил зубов в плоть (ближнего), но вонзил в душу злую речь, ранил ее (душу) худою молвою, сделал тысячу зол и себе самому, и ему, и многим другим, потому что, осуждая ближнего, ты сделал худшим и того, кто тебя слышал. Если это грешник, то делается беспечным, нашедши себе сообщника в грехе, а если праведник, то впадает в гордость и надмевается из-за чужого греха, получая повод высоко думать о себе самом» (Св.Иоанн Златоуст[10]).

«Печаль ЗАВИДУЮЩЕГО трудно остановить. Ибо он почитает для себя несчастием то, чему завидует в тебе.[...] Свою ЗАВИСТЬ (ты) остановить можешь, если станешь [...] исполнять заповедь Апостола: «радоватися с радущимися и плакати с плачущими» (Рим.12,15).

«Берегись матери зол — САМОЛЮБИЯ, ибо от него [...] рождается все пламя страстей» (Преп. Максим Исповедник).

«ТЩЕСЛАВИЕ предпочитаемых делает горды-ми, а презираемых памятозлобными... Тщеславный человек есть идолопоклонник, хотя и называется верующим, он думает, что почитает Бога, но в самом деле угождает не Богу, а людям» (Преп.Иоанн Лествичник).

«ГОРДОСТЬ [...] когда кто укоряет брата, когда осуждает и бесчестит его, как ничего незначащего, а себя считает выше его, таковой [...] мало-по-малу возгордится и против Самого Бога, и подвиги и добродетели свои приписывает себе, а не Богу, как будто сам собою совершил их, своим разумом и старанием, а не помощью Божией» (Преп.авва Дорофей).

«Где совершилось грехопадение, там прежде всего водворялась ГОРДОСТЬ, ибо провозвестник первого есть второе» (Преп.Иоанн Лествичник).

Описанными выше «дарами» *«бесстыдного, началозлобного демона» (Св.Кирилл Иерусалимский[11])* щедро украшается путь человека.

Постепенное нисхождение от духовного и душевного инфантилизма к страсти — крайнему проявлению нечувствия заповедей добра —

---

[7] Преп. Иоанн Кассиан (конец IV — начало V в.) — ученик Св. Иоанна Златоуста, один из основателей монашества на Западе.
Цит. по «Добротолюбию».

[8] Преп.Нил Синайский (ск. 450 г.) — префект Константинопольский.
«Письма к разным лицам».

[9] Св.Исидор Пелусиот (IV—V вв.) — ученик Св. Иоанна Златоуста, религиозный философ.
«Письма Кириллу Александрийскому».

[10] Св.Иоанн Златоуст (347—407) — Святой Отец Церкви, благовестник и проповедник Евангельского слова.
«Шесть слов о священстве».

[11] Св.Кирилл Иерусалимский (315—386) — архиепископ.
«18-ть огласительных слов».

и есть анатомия грехопадения и в конечном итоге преступления.

О ступенях нравственной деградации человека и воцарении греховного помысла рассуждали многие Отцы Древней Церкви.

«Иное есть прилог, иное — сочетание, иное — сосложение, иное — пленение, иное — борьба, и иное — страсть в душе» (Преп.Иоанн Лествичник).

«Все грехопадения человеческие совершаются не иначе, как с постепенностью. Первая степень это есть прилог, когда без намерения и против воли входят в душу греховные представления, или через внешние и внутренние чувства, или через воображение. Это безгрешно, и только есть повод и близость ко греху, и самые великие святые в самые священные времена нередко подвергались прилогам и принуждены были бороться с ними. Сочетание означает приятие прилога, добровольное размышление о нем: сие не всегда безгрешно. Сложение есть услаждение души пришедшим образом или помыслом, то есть, когда кто, принимая образы или помыслы, представленные врагом, и с ними беседуя мысленно, вскоре сложит в мысли своей, чтобы так было, как внушает помысел. Здесь нужно немедленное покаяние и призывание Бога на помощь. Пленение есть то состояние души, когда принужденно и невольно отводится ум на худые мысли, нарушающие мирное устроение души, и душа с усилием, только при помощи Божией, возвращается в себя. Страсть есть долговременное и обратившееся в привычку услаждение страстными помыслами, влагаемыми от врага, и утвердившееся от частого размышления, мечтания и собеседования с ними. Это уже есть рабство греху, и не покаявшийся, не извергший из себя страсть, подлежит вечным мукам. Здесь потребна уже великая и напряженная борьба и особенно благодатная помощь, чтобы оставить грех.

Вот где начало и корень нашей греховности! Приходит в душу помысел, приражается предмет, — греховный или негреховный, что все равно. Мы обращаем на него внимание, задумываемся над ним, увлекаемся им, начинаем стремиться к нему, а главное свое дело, дело спасения или пребывания в Боге и во всем Божественном, забываем. И все это делается часто без нашего ведома. Мы так слабы, рассеянны, легкомысленны, небрежны, что влаемся всяким ветром этих помыслов и предметов: они непрестанно, как вихрь какой, кружат нас от утра до вечера, а от этого мы грешим постоянно! И всему этому подвергаемся мы часто бессознательно!.. Необходимо твердо знать и всегда помнить, что не от слабости, не от рассеянности, не от небрежности, не от легкомысленности только нашей все это происходит с нами, а — главным образом — от незнания того процесса, которым помыслы доводят нас до страстей, от нежелания и неумения бороться с ними и побеждать их, от забвения о своем назначении, от неведения, что противопоставлять им. О, как нужно изучить эти разные движения помыслов и духовной брани!.. Иначе, как и спастись нам?!» (Преп.Нил Сорский[12]).

«Незнание того процесса, которым помыслы доводят нас до страстей», непонимание сущности страстной деградации не позволяют нам уразуметь и возможности брани духовной или «невидимой брани» *(Старец Никодим Святогорец[13]).*

Так натура «удобостраждущая» *(Св.Афанасий Александрийский),* превратно толкующая собственную свободу как языческую свободу поступка, пытается уверить себя, что Крестный Путь, преподанный искупительной жертвой Спасителя, ей неведом. Безрассудное, лживое неведение рождает, вернее, «изобретает зло».

В наше время уже во многом идеализированное преступление есть по-прежнему кровавое, языческое жертвоприношение, сопровождаемое известными измышлениями о неизбежном и всепобеждающем характере зла, водворившемся в мире, что впрямую противоречит главным христианским постулатам.

«Зло не настолько могущественно, чтобы оно могло осилить добрую силу, и безрассудство нашей природы не выше и не прочнее Божественной Премудрости... Да и невозможно превратному и изменяемому оказаться выше и прочнее того, что всегда тождественно и крепко утвердилось в добре» (Св.Григорий Нисский).

Почему же зло «превратно и изменяемо»?

«Природа добра сильнее, чем навык зла, ибо добро есть, а зло не есть, разве когда совершается» (Блаж.Диадох[14]).

Из учения Святых Отцов Церкви явствует «несущность», «вторичность» зла.

«Зло не есть какое-либо бытие» (Св.Дионисий Ареопагит[15]).

«Зло реально в свободном извращении разумной воли, уклоняющейся мимо Бога и тем самым к небытию. Зло есть «не-сущее» прежде всего именно как это устремление или воля к не-бытию» (Св.Максим Исповедник[16]).

---

[12] Преп.Нил Сорский (1433—1508) — один из величайших подвижников русской церкви, создатель «школы заволжских старцев», нестяжатель, основатель Нило-Сорской Сретенской пустыни в Белозерском крае.
«Устав о скитском житии».

[13] Никодим Святогорец (?) — старец одного из монастырей Св.Афонской горы, который «пересмотрел, исправил, пополнил и обогатил примечаниями и выписками из Св.Отцов, подвижников» книгу «Невидимая брань», составленную «неким мудрым мужем».

[14] Блаж.Диадох (V в.) — епископ в Экире.
«Слово Аскетическое».

[15] Св.Дионисий Ареопагит (I в.) — первый епископ в Афинах.
«Божественные имена».

[16] Цит. в переложениии прот.Георгия Флоровского («Восточные Отцы Церкви IV—VIII веков»).

«Зло существует не само по себе, но в другом, и есть нечто случайное для бытия, прибавочное, не входящее в состав его существенных определений. Зло только разрушает... зло ничего не созидает и не есть подлинное начало возникновения» (Прот. Георгий Флоровский).

«...Бог из видимой и невидимой природы Своими руками творит человека по Своему образу и подобию... по образу, указывает на способность ума и свободы... по подобию, означает уподобление Богу и добродетели, насколько это возможно для человека» (Св.Иоанн Дамаскин[17]).

При том, что *«плоть, будучи мощным орудием греха, сама по себе не является злым, греховным началом»*, — перефразирует Святого Апостола Павла *архимандрит Киприан (Керн[18]).*

Изначально незамутненная лукавыми примышлениями природа человека чиста и добра. Наследование ее происходит также и в силу Великой Искупительной Жертвы Сына Божия, указавшего единственный путь спасения и попрания смерти (тления).

Добро «сущностно» по своему исхождению от Бога, оно есть Бог и благодать. Оно световидно по характеру излияния и вечно (космично) во времени.

«Бог сотворил человека бессмертным, самовластным и украшенным всякою добродетелью. Но когда он преступил заповедь, вкусивши плод дерева, от которого Бог заповедал ему не вкушать, тогда [...] пребывал уже в грехе, в сластолюбии, в любви к наслаждениям века сего и в прочих страстях, и был обладаем ими, ибо сам сделался рабом через преступление. Тогда мало-по-малу начало возрастать зло и воцарилась смерть» (Преп.авва Дорофей).

Зло не от Бога, но от неистовых страстных примышлений человека, от его свободного произволения.

«Грех начинается и снова кончается в человеческом произволении» (Преп.Нил Синайский).

«Вне свободного произволения нет никакого самобытного зла» (Св.Григорий Нисский).

Преп.Исаак Сирин[19] просит «остерегаться собственной своей свободы», свободы человеческого произволения — впадать во зло и забывать добро, — попускаемой Всеблагим Промыслителем, ибо всякое свободное произволение должно быть испытано многими скорбями и духовными трудами.

«Извечно мучимый своей «свободой», а вернее сказать, «болью двойственности», несовершенством и неспособностью совладать с миром «изобретенного зла», человек имеет возможность обрести не свободу произволения или самостоятельного хотения, но свободу благодатную, свободу «Фаворского света» (Св.Григорий Палама[20]).

«Конечно, по всемогуществу своему Бог мог единым повелением изгнать смерть (зло, грех) из мира. Но это не исцелило бы человека, уже обвыкшего неповиновению. И справедливость Божия не была бы при этом соблюдена. В таком прощении сказалось бы могущество повелевшего, но человек стал бы только тем, чем был Адам, и благодать была бы подана ему снова извне. Не была бы тогда исключена случайность нового грехопадения. А через Воплощение Слова благодать сообщается человечеству уже непреложно, делается неотъемлемой и постоянно пребывающей у людей» (Прот.Георгий Флоровский).

«И последний вопль смертной скорби Христа на кресте был проявлением его истинного человечества, которое вольно претерпевало смерть, как крайнее истощение, как завершение Божественного кенозиса» (В.Н. Лосский[21]).

Можно дерзновенно предположить, что нет ничего удивительного и тем более странного в том, что вместе со Спасителем на Лобном месте распяты два злодея. Не оклеветанные и претерпевшие за правду, не обманутые и униженные, не кроткие и плачущие, а именно злодеи, преступники! За ними — мрак духовной пустоты, перед ними — позорная смерть на кресте. Они распяты в наказание за совершенное преступление. Но сопригвождены вместе с Сыном Божиим, страдающим за грехи человечества, за их (злодеев) лютые грехи. *«И один из повешенных злодеев хулил Его: разве Ты не Христос? Спаси себя самого и нас. Другой же, укоряя, сказал ему в ответ: не боишься ты Бога, ведь сам ты приговорен к тому же. И мы-то —справедливо, ибо достойное по делам нашим получаем. Он же ничего дурного не сделал» (Лк.23,39—41).* В словах раскаявшегося разбойника в самый его

---

[17] Преп.Иоанн Дамаскин (конец VII в.) — Святой Отец Церкви, апологет и христианский историк, известен своими аскетическими творениями.
«Точное изложение православной веры».

[18] Архимандрит Киприан (Керн) (XX в.) — профессор богословия.
«Антропология Св.Григория Паламы. Диссертация на степень доктора церковных наук Православного богословского института в Париже». Париж, 1950.

[19] Св. Исаак Сирин (VIII в.) — пустынник и аскет Древней Церкви, автор многочисленных аскетических сочинений.
Цит. по «Добротолюбию».

[20] Св. Григорий Палама (1296—1359) — архиепископ Фессалоникийский, основатель богословского учения о Фаворском свете, великий исихаст и мистик.
«Триады».

[21] В.Н.Лосский (1903—1958) — православный богослов, один из создателей французского православного института им. Св.Дионисия.
«Очерк мистического богословия Восточной Церкви». Париж, 1944.
«Кенозис — «смирение и уничижение — вплоть до смерти, — которому Бог, воплотившись, подвергся добровольно» (Прим. цит. по: Я н н а р а с Христос. Вера Церкви. М.,1992).

роковой час: *«...помяни меня, Господи, когда придешь в Царствие Твое» (Лк.23,42)* — в полной мере реализуется дарованная возможность и покаяния, и обретения упокоения. *«И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе: ныне же будешь со мною в раю» (Лк.23,43).*

Как это ни выглядит парадоксально, но именно опустившийся, звероподобный, а следовательно — бессловесный, падший преступник более всего приближается к заветным вратам покаяния, опять же в силу своего свободного произволения и провиденциального, Божественнного попустительства. Конечно же, это совершенно не означает, что только впадение в страсть и злобу есть необходимое условие спасения.

«Страсть же без сомнения подлежит во всех, или соразмерному покаянию, или будущей муке» (Преп.Иоанн Лествичник).

«Мера страданию есть количество находящегося в каждом человеке зла» (Св.Григорий Нисский).

Божественная Мудрость попускает человеку спуститься в самые глубины зла, созданного исступившимся тварным сознанием.

«Бог, движимый состраданием к этой несчастной беззаконной склонности нашей (высоко всегда о себе думать), попускает, чтоб на нас разными путями находили искушения, нередко очень тяжелые, чтобы мы, познавая немощь свою, смирялись.[...] Раб Божий, чувствующий в сердце своем[...] сухость, безвкусие духовное, оскудение духовных утешений, — испытывает сие, чтоб научиться смиряться, подумав, что так бывает с ним по грехам его[...] и что такие состояния находят только на тех, которых оставляет Бог, а следовательно, и он оставлен и оставлен заслуженно. [...] И, поистине, никогда он не пришел бы [...] в такое глубокое смирение, если б не понудили его к тому эти осбенные искушения, эта великая скорбь и горечь сердца, которые потому суть великая милость, Богом оказываемая в сей жизни душе. [...] Эта скорбь, которую он считал столь противною его целям и вредительною, бывает после сего для него жалом, возбуждающим искать Бога с большей теплотой и с большим рвением удаляться от всего того, что находит несообразным с волей Божиею. [...] Все скорби и мучения, какие претерпевает душа во время внутренних искушений [...] не другое что суть, как любовью Божиею устрояемое очистительное врачевство, коим очищает ее Бог, если она со смирением и терпением переносит их. [...]

Пусть иная душа чрезмерно обременена грехами, пусть осквернена так, как только может вообразить [...] однако ж, [...] не должно ей оставлять [...] подвигов своих духовных, но должно бороться и бороться с собою и с врагами со всем мужеством и неутомимостью... В этой невидимой брани только тот не теряет, кто не перестает бороться и уповать на Бога, которого помощь никогда не отступает от борющихся в Его полках, хотя иной раз Он попускает получать им и раны. В этом неотступном борении все дело.[...] Нет человека, которого бы миновала брань сия, в жизни или смерти. И кто не ведет брани, чтобы победить страсти и врагов своих, тот неизбежно будет схвачен в плен, здесь или там и предан смерти» (Старец Никодим Святогорец).

«Не внешнего врага подобает бояться, враг наш заключен в нас самих. Почему и ведется в нас непрестанная внутренняя война. Одержи мы в ней победу, и все наши брани внешние сделаются ничтожными, и все станет у воина Христова мирно, и все ему покорно. Нечего будет бояться врага во вне, когда то, что есть внутри нас, быв побеждено, покорится духу» (Преп. Иоанн Кассиан).

Преп. Иоанн Лествичник, описывая врачевание страстного недуга, создает образ «Темницы покаяния», которая есть некий умозрительный «затвор», где всякая злоба и многоразличные страсти, подвергаются умирению. Умирению любовью.

«Совершенное покаяние состоит в том, чтобы не делать более тех грехов, в которых каемся и в коих обличает нас совесть, доказательством же [...] их нам прощения служит изгнание из сердец наших и сочувствия к ним» (Преп.Иоанн Кассиан).

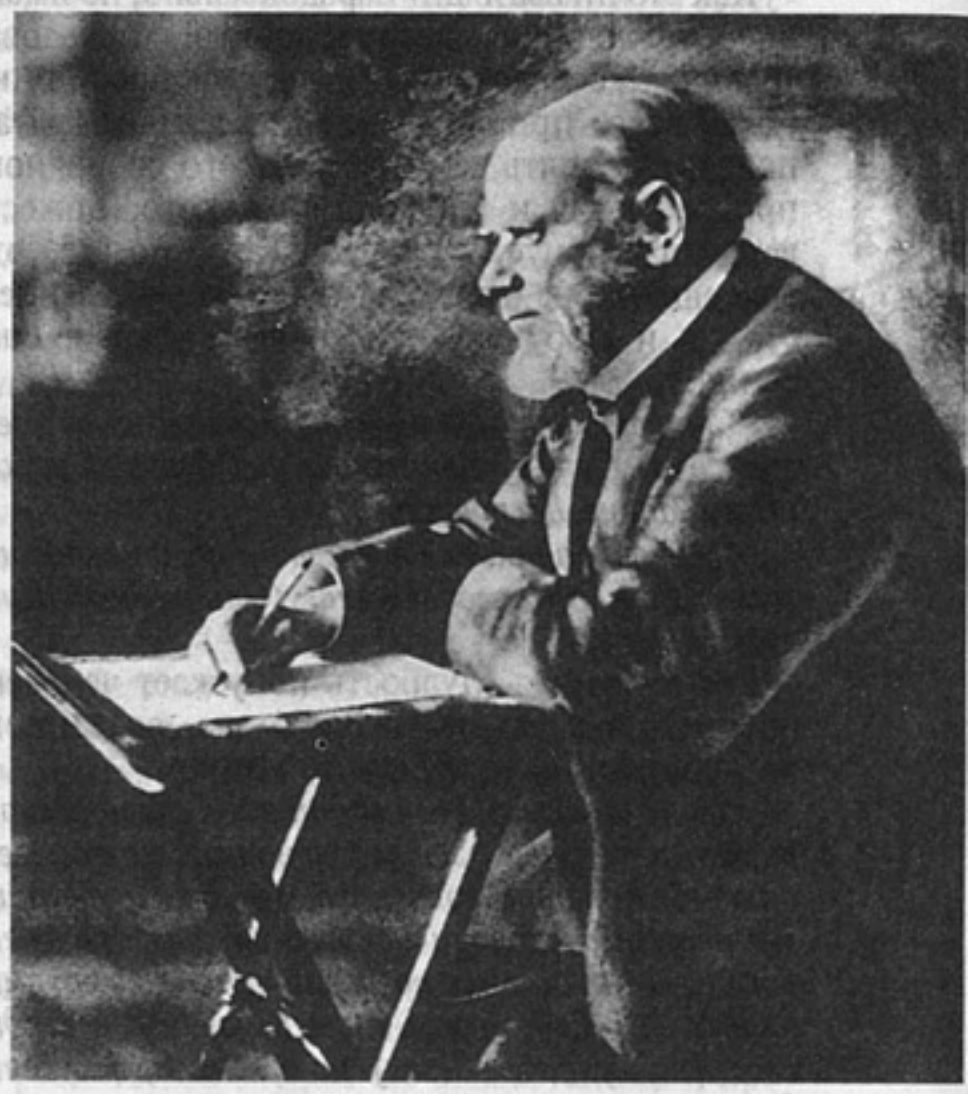
«Луч солнечный, проникающий чрез скважину в дом, просвещает в нем все, так что видна бывает тончайшая пыль, носящаяся в воздухе: подобно сему, когда страх Господень приходит в сердце, то показывает ему все грехи его» (Св.Иоанн Лествичник).

«Покаяние есть благодать и рождается от веры и страха, страх же есть отеческий жезл, управляющий нами, пока не достигнем духовного рая благ, после чего он отходит от нас» (Св.Исаак Сирин).

Умопостигаемый катарсис покаяния есть высшее и последнее состояние христианского гнозиса, после которого ничто в человеке не может не быть неуврачеванным свыше, после которого «узилище страстей» бывает подвержено разрушению, подобно Иерусалимскому храму — *«...разрушьте храм сей...»(Ин.2,19)*, но может быть лукавыми «опытами» и воздвигнуто вновь *(Ин.2,20)*. И в этом тоже усматривается временный и привнесенный характер зла, имеющего свое начало и свое завершение, в отличие от добра.

А. Ф. Кони

Предельный возраст для судей



Судебная реформа прошлого века была детищем новой породы людей — русских европейцев. Анатолий Федорович Кони (1844—1927), чей 150-летний юбилей незаметно прошел в этом году, был одним из них. Русских европейцев прежде всего отличала свобода и широта духа — и не только от кряжистых, выплавленных в тигле восточной деспотии московитов, но и от настоящих западных европейцев. В отличие от беспочвенных разночинцев, русские европейцы не потеряли связи с родиной и с верой отцов, усваивая вместе с тем и западную культуру.

Девятнадцатый век обновил и изменил западный ум с помощью трех слов-заклинаний: либерализм — позитивизм — прогресс. На этих основах была возведена величественная юридическая наука столетия. С кафедр юридических факультетов университетов Европы звучали пламенные речи о правовых гарантиях свободы личности, о конституционализме, благодетельной активности законодательно ограниченной государственной власти, о всеобщей ценности идеи правового государства. С 1860-х годов в этот юридический бум, ознаменовавшийся быстрым подъемом правовой мысли и острым интересом к суду, адвокатуре, громким делам с участием присяжных со стороны общества, включилась и Россия. Введение новых Судебных уставов было самой последовательной по форме и содержанию либеральной реформой той эпохи и с единодушным сочувствием было воспринято русским обществом, уже сильно поляризованным в то время.

Анатолий Федорович Кони не принадлежал к поколению «отцов» судебной реформы, но был среди тех, кто пытался сохранить их заветы, их традиции в обществе. Кони — это целая эпоха в истории судебных учреждений России. Он был «судья от головы до ног».

Надо сказать, что на Руси образ честного судьи никогда не был популярен. В отличие от других народов, русский народ не воспринимал своего царя как царя правосудного. Народный фольклор ярко и беззлобно отражал неправду московских приказов, воеводских изб. Народ веками свыкался с двумя прописными истинами: нет греха в том, чтобы воровать казенное добро, а судья на то и судья, чтобы судить несправедливо. И можно только удивляться тому, насколько удалось деятелям судебной реформы прошлого века оздоровить это застойное болото прививкой европейской правовой теории и цивилизованного судоустройства.

Гуманизм был знаменем той эпохи. Красной нитью через все западноевропейские теории уголовного права и суда проходит идея юридического гуманизма и защиты прав личности. Считалось, что количество преступлений, пресекаемых карательными органами государства, значительно меньше тех, что основаны на низменных страстях, которые это же государство поощряет и поддерживает, прибегая к услугам тайного сыска, шпионов, доносчиков, палачей и оставаясь во всех своих звеньях доступным для пронырливости и подкупа. Вообще неограниченная уголовная репрессия тиранического государства подавляет не столько преступную волю, сколько свободное самоопределение личности. В страхе перед судебными расправами люди начинают остерегаться всякого решительного волеизъявления, инициативы и риска, всякой неординарности.

Правовые мыслители и судебные деятели этого направления (Кони в их числе) старались избавить общество от векового предрассудка, согласно которому безнравственные деяния тем быстрее искореняются, чем беспощаднее наказуются. Предельно широкая карательная репрессия, при которой суд теряет свою независимость и становится всего лишь винтиком репрессивной машины, выглядит просто поводом, предлогом для систематической расчетливо-корыстной терроризации населения, развращающей общество снизу доверху. По мнению Кони, преступление должно быть отличаемо от проступка (сколь угодно предосудительного) и заранее объявлено в законе в качестве

наказуемого деяния. А карательно-судебная практика должна быть независима от правительства и изъята из контекста государственной прагматики. Как бы ни была велика потребность в «наведении порядка», в упрочении дисциплины или национальной сплоченности, судебная власть не должна нарушать принципа карательной справедливости и трактовать наказание иначе, чем как соразмерное возмездие за ***доказанное*** *противоправное деяние.*

Что касается личности преступника, то здесь юридический гуманизм Кони означает доверие не к природе человека (как у Руссо), а к его основному личностному измерению, к его воле, понимаемой как способность самоконтроля и самодисциплины. Правовая оценка поступка позволяет допустить, что люди по природе своей несовершенны, что у них есть масса дурных наклонностей и пристрастий. Вместе с тем она категорически запрещает заведомо предполагать, будто личность преступника может быть настолько неразвита, что не в силах противостоять своим дурным наклонностям. Никакая, даже самая худшая природа не детерминирует преступного деяния. По этой теории, преступление в строго юридическом смысле — это такое деяние, которое при любых обстоятельствах могло бы все-таки не произойти, иначе это не преступление, а либо бедствие, либо поступок безумного человека. В 1890-е годы широкую известность получило выступление Кони против появившейся тогда тенденции заменить суд присяжных судом врачей-специалистов, оценивающих личность преступника и его действия исходя из медико-психиатрических и физиологических данных, а не из правовых постулатов, закрепленных в процессуальных гарантиях процесса. Анатолий Федорович предупреждал, что это способно низвести карательную деятельность государства «к охоте на человека с применением научных приемов антропометрии».

Русские либеральные классики естественного права, «отцы» судебной реформы 1864 года — С.Зарудный, Д.Ровинский, Б.Чичерин, «дети» пореформенного суда, к которым принадлежал и Кони, несмотря на все различия теоретических, мировоззренческих и жизненных установок, исповедовали одну и ту же веру: безусловное предварительное доверие к человеку, к его свободе воли, к его рассудку, здравому смыслу. Каждый член общества в состоянии сам судить, что является для него выгодным и невыгодным, полезным или пагубным. К признанию автономии нравственной, берущей начало в свободе духа и веры, тем самым добавлялось признание утилитарной автономии, или, как выражался Адам Смит, «свободы самостоятельного преследования личного интереса». Личность представлялась свободной, ответственной, достойной доверия, не могущей изначально навредить самой себе и окружающим, включенной в сословные, профессиональные, религиозные объединения, которые были ответственны за нее перед государством и защищали от его произвола.

А как же квалифицировать поступки человеконенавистника, убежденного террориста, творящего зло по «идейным» соображениям? Не отрицая возможности подобного явления, строгое классическое право считает его редким и исключительным. Это, как говорил Кант, «скорее сатанинский, чем человеческий образ действий», выполнять который можно только в случае правонарушения. Согласно классической теории наказаний, в которую весомый вклад внес и Кони, преступник-рецидивист должен быть поставлен ***вне закона****, и это самая страшная кара, которую знает право. Наказание по суду, даже весьма суровое, — это благо по сравнению с расправой и линчеванием.*

Двадцатый век наглядно продемонстрировал, как ошибались эти мыслители-правоведы в своих рассуждениях о свободной злой воле преступника, считая ее чем-то экзотическим, из ряда вон выходящим. Государственная машина тоталитаризма, провозгласив своей целью воспитание «нового человека», создала ГУЛАГ и лагеря смерти. Сегодня, задумываясь о путях преодоления этого страшного наследия, мы вспоминаем и наследие А.Ф.Кони, его теоретические идеи правового государства и саму его жизнь как служение.

В этом номере мы предлагаем вниманию читателей фрагменты из «Мнения» А.Ф.Кони, произнесенного им 4 января 1895 года в Петербурге, в бытность его обер-прокурором уголовно-кассационного департамента Сената. В этом выступлении Кони продолжает и развивает идеи о призвании судьи в обществе, высказанные им в работах «Нравственные начала в уголовном процессе», «Судебная реформа и суд присяжных» и др. Текст публикуется по оттиску с авторской правкой, хранящемуся в Музее книги Российской государственной библиотеки.

[...] Его (судьи. — *А.Савельев*) деятельность состоит главным образом в нравственной и юридической комбинации полученных им и проверенных его сотоварищами данных. В доказательствах «чувственный опыт судьи» играет, как известно, далеко не первую роль, да и непосредственность этого опыта почти никогда не выпадает на долю исключительно одного лица. Центр тяжести — тяжести и в прямом и в переносном смысле — лежит у судьи в работе *шестого чувства*, в работе, где участвует *внутренний взор*, устремленный в глубь сознания, и *внутренний слух*, чуткий к голосу совести, той совести, которая вместе со звездным небом убеждала Канта в существовании Бога... Поэтому об отождествлении профессий здесь не может быть и речи.

[...] Характер деятельности профессора и

судьи разный. Первый должен вечно следить за движением своей науки, идти за нею или, вернее, с нею шаг за шагом. Одинаковое напряжение в этом отношении в течение тридцати лет почти невозможно и, во всяком случае, должно составлять исключительное явление. Не надо забывать, что область научных наблюдений и выводов все растет и в ширину, и в глубину. Она требует молодых сил, новых точек зрения, новых горизонтов и неизведанных путей. Поэтому смена поколений здесь может играть немаловажную роль. Традиции, предания, незыблемость приемов в ученых исследованиях иногда могут быть вредны, тормозя свободу научного мышления. Но то, что не полезно для работы ученого, необходимо и неизбежно в деятельности судьи. В ней особенно ценны профессиональные традиции, создающие обязательный образ поведения и отношения к своему делу в ряде практических случаев; в ней должны соблюдаться предания, установляющие преемственность взглядов на нравственные обязанности судьи. В ней приемы и способы исследования должны видоизменяться медленно и осторожно, лишь под давлением насущных потребностей жизни — и быстрая их смена зачастую была бы признаком внутренней несправедливости тех или других из них. По существу своему наука прогрессивна, судебная деятельность — консервативна, взор ученого устремлен вперед, к новому, к отысканию законов того или другого явления; взор судьи обращен назад, к отправным точкам правосудия, к освященным веками началам общежития, к народному правосознанию, выраженному в твердом слове закона, к урокам собственного житейского опыта. Чем больше этого опыта, чем больше знания жизни и чем дольше приходилось иметь дело с толкованием и приложением закона, тем глубже и, следовательно, полезнее деятельность судьи. А многое из этого достигается годами этой деятельности и, накопляясь в зрелом возрасте, образует определенное целое к годам так называемой старости, которая, по выражению великого поэта, «ходит осторожно и подозрительно глядит». Но эта осторожность и осмотрительность в работе, касающейся судьбы человека, его имущества, его чести — суть главные, необходимые свойства судьи, внутренняя гарантия правильности его решений. Поэтому старость, если только она не сопровождается маразмом, не [...] недостаток в судье, а скорее достоинство. Недаром везде и во все времена народ избирал своими вожаками, и в особенности судьями, «стариков» и «старших», полагаясь на их житейскую мудрость и самообладание.

Деятельность судьи гораздо ближе подходит к деятельности пастыря церкви, чем к педагогическому труду и изысканиям ученого. И судья, и священник являются служителями отвлеченных начал, проникновение которых в общество поднимает его, облагораживает и дает нравственные устои собранию людей, обреченных по физической своей природе на «bellum omnium contra omnes»[1]. Служение правосудию и религии — есть прежде всего служение общественной нравственности. Область той и другой различна, приемы служения не сходны: судья сводит доступное человеку в условиях места и времени великое начало справедливости на земные людские отношения; пастырь церкви, понимающий свою высокую задачу, поднимает человека от мелочных житейских тревог и несчастий в сферы вечных начал нравственности, надежды и любви к ближнему, — но и тот и другой служат, каждый по-своему, сокровенной и непреходящей духовной жажде веры и справедливости. Однако старость никогда не служит преградою для духовного лица в его служении. Она украшает это лицо, она придает ему особый авторитет. Знаменитые церковные проповедники были стариками — и представление о лице, подающем духовное утешение и изрекающем ободряющее слово прощения, всегда невольно связывается с почтенными сединами старца, давно перешедшего за грань животных страстей. По отношению к духовным лицам «предельный возраст» звучал бы более чем странно, а между тем и они нуждаются в полноте умственных и в бодрости физических сил, — в выносливости и в способности к серьезному выполнению всех своих обязанностей не менее, чем судьи. Между тем, нельзя себе даже и представить возможности увольнения на покой, без их собственной просьбы, таких пастырей, как, например, Иннокентий Харьковский, Филарет Московский, Платон Киевский, Макарий и др. — только потому, что они достигли «предельного возраста».

[...] Да будет мне позволено обратиться к личным воспоминаниям. Во время службы моей в судебном ведомстве, с самого введения в 1866 году судебной реформы, — я видел стариков в должностях членов суда и палаты, — видел их в звании выборных мировых судей, к числу коих и сам имел долгое время принадлежать в качестве столичного и уездного почетного мирового судьи. [...] Их стариковское упорство во взглядах лишь заставляло глубже вдумываться в дело и вызывало прения, всегда желательные; их житейская опытность и многолетняя служба делали их живыми хранилищами полезных сведений и указаний; их умудренный годами взгляд помогал нередко проникать в сердцевину во-

[1] «Война всех против всех» (*лат.*). Выражение английского философа Томаса Гоббса.

проса, не останавливаясь на́д раскопками подробностей.

[...] Если старик и задерживает иногда быстроту работы коллегии, если он в своем труде и нуждается подчас в помощи и содействии более молодых товарищей, то зато он вносит обыкновенно в коллегию полезный нравственный элемент. Старик менее отзывчив на «злобу дня», более объективен и очень часто более принципиален. Сменяющиеся краски мимолетных явлений жизни уже не развлекают и не волнуют его, для его много пережившей души не существует *неизведанных* впечатлений, а внутренний взор его таинственно обращен за предел его уже короткой жизни, туда... «на тот берег». Поэтому и в настоящем он дорожит не тем, что временно и преходяще, а тем, что в пределах человеческого разумения вечно и прочно, то есть основными и коренными началами, на которых строится правосудие. Сверх того, он вносит в коллегию своим присутствием элемент достоинства отношений. [...] Старик, независимо от своей воли, создает обыкновенно вокруг себя необходимое для правосудия, чуждое личных пререканий спокойствие. Старческий возраст внушает к себе невольное уважение и в разгаре несогласий и убежденных споров напоминает о словах Апостола: «пред лицом седаго возстани и почти лицо старче». Наконец, как уже было сказано, старики — хранители преданий, они же и главные страдальцы за них. «Пока живо предание, — говорит Кант, — под знаменем его могут работать разные поколения, но раз оно умерло — первыми бегут молодые, потом средние, а на стариков сыплются насмешки». За эти свойства старику можно извинить и медлительность работы, и его физические немощи. Помощь и поддержка со стороны товарищей облагораживают их самих. Она указывает на сознание ими того, что судьба соединила их на службе общему делу, на стремлении к одной нравственной цели, по дороге к которой постыдно тяготиться своими ранеными и покидать усталых. Товарищеская поддержка и снисхождение к утомленному деятелю есть лучшее проявление существования *судебной семьи*, солидарной в труде, в нравственной ответственности и в перенесении житейских испытаний.

Трудна судебная служба. Быть может, ни одна служба не дает так мало не отравленных чем-нибудь радостей и не сопровождается такими внутренними скорбями и испытаниями, лежащими притом *не вне ея*, а *в ней самой*. На низких и средних ступенях она не дает материального достатка, взамен упорного, не видного толпе труда, требующего нередко напряжения всех сил, а иногда и самоотвержения во имя *отвлеченного идеала* справедливости. Ни в одной деятельности не приходится так часто тревожить свою совесть, то призывая ее в судьи, то требуя от нея указаний, то отыскивая в ней, и в ней одной, поддержки и утешения. Притом общие результаты деятельности судьи не осязаемы. Они несомненно существуют, они важны — но уловить их отдельному человеку не удается, и счастия сказать: «я сделал то-то», «я содействовал тому-то» — судье по большей части не дано, за исключением разве отдельных случаев правосудного участия в судьбе какого-либо из «алчущих и жаждущих правды». Есть, однако, в упорном, но незаметном извне служении вечному началу справедливости свое глубокое нравственное наслаждение. Только покупается оно дорогою ценою нравственного и физического утомления и требует прежде всего большого равнодушия к земным благам, известного «sursum corda»[2] и глубокой, непоколебимой любви к своему народу, несмотря на то что приходится встречаться в своем деле почти исключительно с отрицательными и темными сторонами этого народа. Не мудрено, что эта деятельность утомляет человека, что, по отзыву компетентных психиатров и врачей нервных болезней, значительную долю обращающихся к ним за советом вследствие крайнего переутомления или сильного нервного расстройства составляют чины судебного ведомства. В этом напряжении всех сил ея тягость, но в этом же и ея нравственная привлекательность. *Судебная служба есть служение* в настоящем и глубоком смысле слова. Вступая в судебную семью, приходится отрешиться от многих житейских вожделений и обречь себя на упорный труд в самой скромной обстановке. Чтобы сделать это легко и без малодушного раскаяния в будущем, надо сознавать, что этому труду может быть посвящена *вся жизнь*, что под кровом этой семьи пройдут и тихо догорят все «судьбой отсчитанные дни». Без поддержания этого сознания легко получить вместо судей — чиновников, избравших судебную службу случайно, потому лишь, что в данный момент им не представилось другого места, более выгодного в смысле карьеры или обеспечения. «Предельный возраст» может убить это сознание и создать для судей, вместо спокойного и самостоятельного *служения правосудию*, обыкновенную заурядную службу, имеющего характер *личного найма на срок* для писания решений и приговоров за установленную по штатам плату.

Предисловие, подготовка текста и публикация Алексея Савельева

---

[2] «Выше сердца» (*лат.*) — возглас католического священника во время мессы.

Ежи Косинский

Раскрашенная птица

Фрагменты

11

Священник увез меня из города. Он решил найти в ближайшей деревне кого-нибудь, кто приютил бы меня до конца войны. Мы остановились на околице деревни у церкви. Священник оставил меня в телеге, а сам зашел в дом настоятеля. Я видел, как он спорил там с хозяином дома. Они возбужденно шептались и жестикулировали. Потом оба вышли ко мне. Я спрыгнул с телеги и, почтительно поклонившись настоятелю, поцеловал его рукав. Он глянул на меня, благословил и, не сказав ни слова, ушел.

Священник поехал дальше и остановился лишь на другом конце деревни возле отдаленной усадьбы. Он вошел во двор и находился там так долго, что я уже начал за него беспокоиться. Усадьбу охранял огромный свирепый волкодав с угрюмой мордой.

Священник вышел вместе с невысоким широкоплечим мужчиной. Пес поджал хвост и перестал рычать. Крестьянин глянул на меня и отошел со священником в сторону. Я смог разобрать только отдельные возгласы. Крестьянин был явно раздосадован. Тыча в меня пальцем, он кричал, что с первого взгляда видно, что я некрещеный цыганский выродок. Священник спокойно возражал ему, но тот не слушал, утверждая, что подвергнет себя большой опасности, если возьмет меня, потому что немцы часто бывают в деревне и если я попадусь им, то никто не будет слушать его объяснения.

В конце концов священник вышел из себя. Он неожиданно взял собеседника за руку и что-то шепнул ему в ухо. Крестьянин сдался и, ворча, велел мне идти в дом.

Священник подошел ко мне и посмотрел в глаза. Мы молча глядели друг на друга. Я не совсем понимал, что мне следует сделать. Пытаясь поцеловать его руку, я поцеловал свой собственный рукав и от этого смутился. Священник засмеялся, перекрестил мне голову и уехал.

Когда крестьянин убедился, что священник уже далеко, он схватил меня за ухо и, почти подняв над землей, потащил в дом. Я взвизгнул от боли, но он так сильно ткнул мне пальцем под ребра, что у меня перехватило дыхание.

В усадьбе нас было трое. Хозяин Гарбуз с безжизненным угрюмым лицом, пес Иуда с хитрыми блестящими глазами и я. Гарбуз был вдовец. Иногда соседи говорили о еврейской девочке, которую Гарбуз когда-то приютил у себя, взяв деньги у ее родителей-беженцев. Соседи злорадно напоминали Гарбузу о ней, когда его корова или свиньи забирались в их огороды. Они рассказывали, что он избивал девочку, а потом изнасиловал и измывался, покуда окончательно не извел. На те деньги, которые ему дали на ее содержание, он отремонтировал свой дом. Слыша такие обвинения, Гарбуз выходил из себя и, отвязав Иуду, угрожал натравить его на клеветников. Соседи запирали двери и из окон глядели на свирепое животное.

К Гарбузу никогда не приходили гости. Дома он всегда был один. Я же должен был присматривать за двумя свиньями, коровой, десятком кур и двумя индейками.

Гарбуз часто и беспричинно избивал меня. Он подкрадывался ко мне сзади и стегал по ногам плетью, драл мне уши, с силой проводил большим пальцем по моим волосам, до судорог щекотал мне пятки и под мышками. Гарбуз принимал меня за цыганенка и требовал, чтобы я рассказывал ему цыганские истории. Но я вспоминал только сказки и песни, которые до войны выучил дома. Иногда, слушая меня, он приходил в ярость, но я так и не понял, почему это так на него действовало. Он снова и снова избивал меня и грозил, что спустит на меня Иуду.

Пса я ужасно боялся. Он мог даже загрызть человека. Соседи часто упрекали Гарбуза за то, что он спускал Иуду на таскавших из его сада яблоки воришек. Пес разрывал вору горло, и тот быстро умирал.

Гарбуз постоянно натаскивал на меня Иуду. В конце концов пес не мог не увериться в том, что я его смертельный враг. Едва завидев меня, он ощетинивался, как дикобраз. Его глаза наливались кровью, нос и губы подрагивали, с грозных клыков капала слюна. Я надеялся, что Иуда удавится на привязи, но он рвался ко мне с такой силой, что я не был уверен, выдержит ли его веревка. Гарбуз видел, как я боюсь собаки, время от времени отвязывал Иуду и, удерживая его за ошейник, прижимал меня к стене. Рычащая и брызжущая слюной пасть разъяренного животного была в сантиметре от моего горла, мощное тело собаки содрогалось от бессильной ярости. Пес задыхался, захлебывался собственной слюной, а Гарбуз науськивал его, распаляя крепкими словами. Пасть Иуды приближалась так близко, что от его горячего дыхания у меня лицо становилось мокрым.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1994, № 10.

В такие минуты жизнь словно покидала меня, а кровь, как густой весенний мед через узкое бутылочное горлышко, медленно сочилась по венам густыми тягучими каплями. Мой страх был так силен, что едва не лишал меня рассудка. Я видел горящие звериные глаза и поросшую волосами веснушчатую руку, удерживающую пса за ошейник. В любой момент зубы животного могли сомкнуться на моей шее. Чтобы положить конец мученьям, мне нужно было лишь приблизиться к пасти. Тогда я осознал, как милосердна лисица, одним махом сворачивающая шею гусю.

Но Гарбуз пса не спускал. Вместо этого он садился передо мной, пил водку и громко рассуждал, почему это его сыновья умерли в юности, в то время как такие, как я, живут на свете. Он часто спрашивал меня об этом, но я не знал, что отвечать, и за это он избивал меня.

Я не мог понять, чего он от меня добивается и за что бьет. Стараясь не попадаться ему на глаза, я делал все, что он велел, но все равно был бит. По ночам Гарбуз пробирался на кухню, где я спал, и визжал у меня над ухом. Когда я с криком вскакивал, он хохотал, а во дворе в это время бесновался Иуда. Иногда, ночью, Гарбуз обматывал псу морду тряпками, тихо заводил его на кухню и в темноте бросал на меня. Иуда переворачивал меня и царапал когтями, а я, спросонок не понимая, где нахожусь и что происходит, сражался с огромным лохматым зверем.

Однажды Гарбуза проведал приходской священник. Он благословил нас обоих и, заметив черные и синие рубцы у меня на плечах и шее, потребовал сказать, кто и за что избил меня. Гарбуз сознался, что наказал меня за нерадивость. Священник пожурил его и велел завтра привести меня в церковь.

Едва священник уехал, Гарбуз потащил меня в дом, раздел и отхлестал ивовыми прутьями. Он пощадил только мои лицо, руки и ноги, потому что их нельзя было прикрыть одеждой. Как обычно, он запрещал мне кричать, но когда прутья попадали по наиболее уязвимым местам, я не мог сдержаться и вскрикивал. На его лбу выступила испарина, на шее вздулась вена. Он заткнул мне рот тряпкой и, облизывая пересохшие губы, продолжал хлестать.

Наутро я отправился в церковь. Рубашка и штаны прилипали к кровоподтекам на спине и ягодицах. Но Гарбуз пригрозил мне, что если я хоть словом обмолвлюсь о побоях, то этим же вечером он спустит на меня Иуду. Кусая губы, я обещал, что не выдам его, и надеялся, что священник ничего не заметит.

Заря еще только разгоралась, а у церкви уже толпились старухи, закутанные в шали и пестрые лохмотья. Они бубнили бесконечные молитвы и окоченевшими от утреннего холода пальцами перебирали бусинки четок. Завидев священника, старухи, шаркая ногами и опираясь на сучковатые палки, неуклюже поспешили ему навстречу, чтобы в числе первых поцеловать засаленный рукав его сутаны. Я держался поодаль, стараясь оставаться незамеченным. Но те, чье зрение еще не совсем ослабло, смотрели на меня с отвращением, называли упырем, цыганским найденышем и трижды сплевывали в мою сторону.

Церкви всегда поражали меня. И все же любая из них была лишь одним из многих, разбросанных по всему миру, домов Божьих. Бог не жил ни в одном из них, но почему-то считалось, что он присутствовал одновременно во всех сразу. Он был как неожиданный гость, для которого зажиточные крестьяне всегда накрывали за обеденным столом лишнее место.

Священник заметил меня и ласково потрепал по волосам. Я смутился и, отвечая на его вопросы, уверял, что стал послушным и хозяин уже не наказывает меня. Священник расспросил меня о моем довоенном доме, о родителях, о церкви, в которую я с ними ходил. Я уже плохо помнил ее. Увидев, что я совсем не знаю Священное Писание и религиозные церемонии, он подвел меня к церковному органисту и попросил его разъяснить мне предназначение литургических предметов и выучить меня на служку для заутрени и вечерни.

Теперь я приходил в церковь дважды в неделю. Выждав, пока старухи рассядутся по скамьям, я садился сзади, рядом с купелью. Святая вода очень привлекала меня. Она ничем не отличалась от обыкновенной воды — была бесцветной и ничем не пахла. Перемолотые кости, например, казались более таинственными. Но могущество святой воды значительно превосходило силу любого известного мне настоя или снадобья.

Я не понимал ни смысла службы, ни роли священника у алтаря. Все это было для меня чудом, таким же сложным для понимания, как и колдовство Ольги[1], хотя и более искусным и таинственным. Я с благоговением рассматривал каменное основание алтаря, покрывающую его пышную ткань, волшебную раку, в которой таился Святой Дух. С трепетом прикасался я к причудливым предметам, хранившимся в ризнице: блестящему, отполированному внутри сосуду, в котором освящалось вино; золоченому дискосу, на котором священник разделял Святой Дух; плоскому кошелю, где хранился антиминс. Этот кошель открывался с одной стороны и был похож на гармонику. Какой нищей, по сравнению с этим великолепием, казалась хижина Ольги, полная тараканов, дурно пахнущих лягушек и киснущего гноя из человеческих ран.

Когда священник уходил из церкви, а органист занимался на галерее органом, я воровато пробирался в священную ризницу, чтобы полюбоваться там святыми одеждами. С наслаждением проводил я пальцами по стихарю, поглаживал отделку его пояса, вдыхал запах всегда ароматного ораря, того, что

---

[1] Ольга — деревенская колдунья, у которой некоторое время жил герой романа.

обычно свисал с левого плеча священника, восхищался прекрасными неземными узорами ризы, цвета которой, как разъяснил мне священник, символизировали кровь, огонь, надежду, покаяние и скорбь.

Когда Ольга бормотала магические заклинания, ее лицо всегда приобретало выражение, внушающее страх и почтение. Она вращала зрачками, ритмично качала головой и делала руками магические движения. Священник, наоборот, во время службы оставался самим собой. Он лишь переодевался и говорил немного иначе, чем обычно.

Его зычный, полный жизни голос, казалось, поддерживал купол храма и будил усевшихся на высоких скамьях немощных старух. Они неожиданно шевелили поникшими руками и с трудом приподнимали похожие на стручки высохшего гороха морщинистые веки. Их выцветшие тусклые глаза испуганно оглядывали все вокруг. Старухи, очнувшись, вспоминали, где они находятся, продолжали бормотать оборванную сном молитву, а затем вновь погружались в дрему.

Служба заканчивалась, старухи толпились в проходе между скамьями, протискиваясь вперед, чтобы поцеловать рукав священника. В дверях органист тепло прощался со священником и махал мне рукой. Мне пора было возвращаться в дом Гарбуза — убираться, кормить скотину, готовить еду.

Когда я приходил с пастбища, из курятника или коровника, Гарбуз сначала изредка, а потом все чаще и чаще заводил меня в дом и испытывал на мне придуманные им способы порки ивовым прутом. Еще он бил кулаками и щипал меня. Рубцы и порезы на моем теле не успевали заживать, раны гноились. Я был так запуган Иудой, что по ночам не мог спать. Любой слабый шум, скрип половиц будили меня и заставляли насторожиться. Вжимаясь в угол, я вглядывался в кромешную тьму и так напряженно вслушивался во все шорохи в доме и во дворе, что мои уши вытягивались длиннее заячьих.

Но когда я, наконец, забывался во сне, мне чудились воющие в округе собаки. Я видел, как они поднимают морды к луне, фыркают, принюхиваясь к ночным запахам, и чувствовал, что ко мне идет Смерть. Заслышав собачий вой, Иуда подкрадывался ко мне и у самой постели, по команде Гарбуза, бросался и терзал меня. От прикосновений его когтей на моем теле вздувались волдыри, и потом местный знахарь выжигал их раскаленной докрасна кочергой.

Я просыпался от собственного крика, Иуда начинал лаять и кидаться на стены дома. Спросонок Гарбуз думал, что в усадьбу забрались воры, и выбегал на кухню. Убедившись, что ничего не произошло, он начинал бить и пинать меня, пока не уставал. Я лежал на подстилке весь в крови и ссадинах и боялся вновь увидеть во сне кошмар.

Днем я дремал на ходу, и Гарбуз бил меня за плохую работу. Иногда я забирался на сеновал в амбаре и засыпал там. Если Гарбуз обнаруживал, что я увиливаю от работы, все начиналось сначала.

Я был уверен, что непонятные мне вспышки ярости Гарбуза происходят в нем по каким-то таинственным причинам. Я вспоминал магические заклинания, которыми пользовались Ольга и Марта. Они предназначались для наведения болезней, но это не было настоящим колдовством. Я стал изучать обстоятельства, предшествующие вспышкам ярости Гарбуза. Несколько раз мне казалось, что я отыскал ключ к его настроению. Дважды подряд он избил меня сразу после того, как я почесал голову. Кто знает, может быть, действительно то, что я своим почесыванием мешал вшам в моих волосах спокойно жить, как-то влияло на поведение моего хозяина? Я тут же прекращал почесываться, хотя порой зуд бывал просто невыносим. Однако через два дня после того, как я оставил вшей в покое, он снова избил меня. Пришлось мне размышлять сначала.

В другой раз я предположил, что на него действует калитка, ведущая на клеверное поле. Трижды после того, как я проходил через нее, Гарбуз подзывал меня и давал оплеуху. Я подумал: может быть, таким образом я тревожу живущего там злого духа и тот в отместку настраивает Гарбуза против меня? Чтобы не беспокоить духа, я стал лазать через забор. Гарбуз не понимал, почему я трачу время, вместо того чтобы кратчайшим путем пройти через калитку. Он решил, что я дразню его, и поколотил меня больнее обычного.

Гарбуз подозревал, что я имею против него какие-то дурные намерения, и непрестанно мучал меня. Развлекался он тем, что тыкал мне под ребра рукояткой мотыги, швырял меня в крапиву или колючие кусты и веселился, наблюдая, как я вытаскиваю из тела колючки. Он пугал меня тем, что за непослушание посадит мне на живот мышь, как это делают мужья с неверными женами. Это пугало меня больше всего: я отчетливо представлял на своем пупке мышь под стаканом. Я чувствовал, как будет больно, когда попавший в ловушку грызун начнет проделывать себе путь через пупок в мои внутренности.

Я перепробовал самые разные заклинания, но Гарбуза ничего не брало. Однажды, когда он привязал мою ногу к табурету и щекотал пятку пшеничным колоском, я вспомнил один из рассказов Ольги — о ночной бабочке с изображением черепа на спинке, похожим на то, что я видел на фуражке немецкого офицера. Если поймать такую бабочку и трижды дунуть на нее, то самый старый человек в доме очень скоро умрет. Вот почему новобрачные не спят по ночам. Чтобы поскорее получить наследство, они ловят эту бабочку.

Теперь, после того как Иуда и Гарбуз засыпали, я ходил по комнатам, открывал окна и впускал в дом мотыльков и бабочек. Они слетались тучами и, сталкиваясь друг с другом, бешено вились вокруг колеблющегося пламени свечи. Некоторые летели прямо на огонь и сгорали заживо или прилипали к оплывающему воску. Говорили, что по промыслу Божьему они превращались в разнообразные сущес-

тва и в каждом перевоплощении испытывали страдания в соответствии с провинностью. Но меня нисколько не интересовали их грехи. Хотя, размахивая в окне свечой, я зазывал всех бабочек — нужна была мне лишь одна из них. Как-то ночью свет свечи и мои движения разбудили Иуду, а его лай поднял Гарбуза. Тот подкрался ко мне сзади. Увидев, как я прыгаю по комнате со свечой в руке, окутанный тучей мух, ночных бабочек и других насекомых, он решил, что я выполняю какой-то языческий цыганский обряд. Наутро Гарбуз особенно жестоко наказал меня.

Но я не отказался от своего намерения. Много недель спустя, уже перед самой осенью, я наконец поймал вожделенную бабочку с причудливой отметиной. Осторожно подув на нее три раза, я отпустил бабочку. Она покружилась возле печки и улетела. Теперь я знал, что Гарбузу осталось жить считанные дни, и с жалостью смотрел на него. Он не догадывался, что палач уже вышел за ним из далекого, заселенного недугами, болью и смертью ада. А может быть, он уже пришел и лишь дожидается удобного случая, чтобы перерезать нить его жизни, как срезают серпом хрупкий стебель. Я перестал обращать внимание на побои и внимательно заглядывал в лицо своего мучителя, надеясь увидеть признаки приближающейся смерти. Если бы он только знал, что его ожидает!

Но несмотря ни на что Гарбуз оставался таким же сильным и здоровым, как и прежде. На пятый день я уже начал подозревать, что Смерть попросту пренебрегает своими обязанностями. Вдруг из амбара раздался крик. Я помчался туда, надеясь увидеть последний вздох Гарбуза и позвать к нему священника, но он, оказывается, всего лишь склонился над издохшей индейкой, которую получил в наследство от деда. Она жила в амбаре и была совсем ручная. Гарбуз гордился ею — это была самая старая птица в деревне.

Таким образом, я испробовал все известные мне средства, чтобы приблизить конец Гарбуза. Он же, в свою очередь, изобретал для меня все новые и новые пытки. Иногда он подвешивал меня за руки на ветви дуба и выпускал под дерево Иуду. Лишь приезд священника заставил его отказаться от этого развлечения.

Я чувствовал, что он загнал меня в угол. Я подумывал рассказать обо всем священнику, но боялся, что он только пожурит Гарбуза, а тот в ответ изобьет меня за ябедничество. Одно время я намеревался сбежать из деревни, но в округе было слишком много немецких постов, и я боялся, что если немцы примут меня за цыганенка и снова поймают, то кто знает, что сделают со мной на этот раз.

Однажды я услышал, как священник объяснял пожилому крестьянину, что те, кто усердно молятся, зарабатывают много дней небесного блаженства. От молитв зависела также и жизнь человека на земле — чем больше он прочитывал их, тем лучше жил, а чем меньше молился, тем больше боли и невзгод приходилось ему перенести.

Неожиданно передо мной, во всем его великолепии, открылся правящий миром закон. Я понял, почему люди бывают сильными и слабыми, свободными и угнетенными, богатыми и бедными, здоровыми и больными. Просто кто-то первым понял, что будет вознагражден за усердное чтение молитв. Где-то далеко наверху все поступающие с земли молитвы аккуратно сортировались и в специально подготовленные для каждого человека сундуки складывались заработанные им дни блаженства.

Я вообразил бескрайние небесные луга, уставленные сундуками: большими, набитыми днями блаженства и почти пустыми, маленькими. Где-то в стороне я увидел совсем свободные сундуки для тех, кто подобно мне еще не узнал о ценности молитвы. Я перестал винить других — я понял, что сам во всем виноват. Я был слишком глуп, чтобы постичь закон, который правит людьми и животными, всей жизнью. Но теперь справедливость восторжествовала, и мир людей приведен в порядок. Нужно только читать молитвы, чаще всего те, за которые полагается наибольшее количество дней блаженства. Тогда кто-нибудь из помощников Бога немедленно возьмет на заметку нового члена сообщества праведников и выделит ему сундук, в котором, как мешки пшеницы в страду, начнут скапливаться дни блаженства. В своих силах я не сомневался. Я верил, что очень скоро наберу таких дней больше, чем любой другой человек, что мой сундук заполнится очень быстро и небесам придется выделить сундук побольше, но потом и он переполнится, и мне понадобится сундук величиной с церковь.

Скрывая волнение, я попросил священника показать мне молитвенник. В нем я быстро нашел молитвы, отмеченные самым большим количеством дней блаженства, и попросил его научить меня им. Он несколько удивился моему выбору, но согласился и прочел их несколько раз. Я напряг все силы, собрал их воедино, чтобы запомнить слова молитв. Вскоре я знал их назубок и был готов начать новую жизнь. Теперь у меня было все, что для этого нужно, и я ликовал при мысли, что скоро придет конец дням моих унижений и обид. До сих пор я был крохотным клопом, раздавить которого мог каждый. Но теперь ничтожная букашка превращалась в грозного быка.

Нельзя было терять ни минуты. Каждый свободный момент мог быть использован еще для одной молитвы и дополнительных дней блаженства на небесном счету. Скоро я буду вознагражден Божьей милостью, и Гарбуз больше не будет истязать меня.

Теперь все время я посвящал чтению молитв. Я проговаривал их быстро, одну за другой, иногда, правда, включая и такие, которые приносили не много дней блаженства. Я не хотел, чтобы на небесах решили, что я полностью отказался от менее ценных молитв. В конце концов никто не может провести Бога.

Гарбуз никак не мог понять, что со мной произошло. Видя, что я постоянно что-то бормочу и мало

внимания обращаю на его угрозы, он заподозрил, что я заколдовываю его цыганскими заклинаниями. Я не хотел говорить ему правду, я боялся, что он помешает мне молиться или, что еще хуже, использует на небесах свой авторитет старшего христианина, чтобы сделать мои молитвы недейственными либо перевести их в свой, несомненно пустой сундук.

Он принялся бить меня еще чаще. Иногда он обращался ко мне посреди молитвы, и я, не желая лишиться дней блаженства, которые ею зарабатывал, медлил с ответом. Гарбуз посчитал, что я начинаю смелеть, и решил поставить меня на место. Правда, он побаивался, что я осмелею и расскажу священнику о побоях. Теперь моя жизнь состояла из чтения молитв и избиений.

С ранней зари до поздней ночи я беспрерывно бормотал молитвы и, теряя счет заработанным уже дням, видел, как растет их гора. Так будет, пока какой-нибудь святой, прогуливаясь по небесным лугам, не остановится и не посмотрит одобрительно на стаи молитв, воробьями взлетающих с земли — от маленького, черноволосого, черноглазого мальчика. Я представлял, как мое имя упоминают на совете ангелов, затем младших святых, потом среди главных — и так все ближе и ближе к небесному престолу.

Гарбуз решил, что я перестал его бояться. Даже когда он избивал меня сильнее, чем обычно, я не терял времени понапрасну и зарабатывал дни небесного блаженства. Потом приходила боль, но предстоящее блаженство было уже навсегда заперто в небесном сундуке. Сейчас мне было так плохо лишь потому, что раньше я не знал о таком замечательном способе обеспечить себе хорошее будущее. Мне нельзя было терять ни минуты, надо было наверстать упущенное за все прожитые годы.

Гарбуз же подозревал, что я впал в цыганский транс и что это может принести ему вред. Я поклялся, что всего лишь молюсь Богу, но не убедил его.

Его предчувствия вскоре подтвердились. Корова выломала двери сарая и забралась в соседский сад. Разъяренные соседи пришли к Гарбузу и в отместку вырубили у него все груши и яблони. Гарбуз в тот день был мертвецки пьян, а Иуду надежно удерживала прочная цепь. На следующий день в курятник забралась лиса и задушила нескольких лучших несушек. И в тот же вечер одним ударом Иуда убил гордость Гарбуза — великолепную индейку, которую тот совсем недавно купил за большие деньги.

Гарбуз совсем потерял самообладание. Он напился самогона и выдал мне свой секрет: мол, он давно уже убил бы меня, если бы не боялся своего покровителя Святого Антония. Он также понимал, что я сосчитал его зубы[2] и что моя смерть будет стоить ему многих лет жизни. Хотя, добавил он, если меня случайно загрызет Иуда, то мои заклинания не подействуют на него самого, да и Святой Антоний не будет гневаться.

Между тем тяжело заболел священник. Очевидно, он простудился в выстуженной церкви. Лежа в постели, он в бреду разговаривал с самим собой и с Богом. Как-то раз Гарбуз дал мне несколько яиц и велел отнести священнику. Я взобрался на забор, чтобы посмотреть на него в окно. Лицо священника было очень бледное. Его сестра, низенькая полная женщина с заколотыми в пучок волосами, хлопотала возле кровати, а местная знахарка пускала ему кровь и ставила пиявки. Они присасывались к телу и становились толстыми-претолстыми.

Это поразило меня, ведь за свою добродетельную жизнь священник должен был бы накопить бессчетное количество дней блаженства, и вот все равно он заболел, как обыкновенный человек.

Приход принял новый священник, старый, лысый, с тонким пергаментным лицом. На сутане он носил фиолетовую повязку. Увидев меня в церкви, он подозвал меня и спросил, откуда я взялся здесь, такой чернявый. Органист, заметив нас вместе, быстро шепнул несколько слов священнику. Тот благословил меня и удалился.

Потом органист сказал мне, что новый настоятель не хочет, чтобы я так открыто приходил в церковь. Здесь бывают разные люди, и хотя настоятель верит, что я не еврей и не цыган, подозрительные немцы могут подумать иначе, и тогда приход будет жестоко наказан.

Я быстро побежал к алтарю и начал молиться, читая прежде всего те молитвы, за которые полагалось побольше дней блаженства. Времени у меня оставалось совсем немного. Как знать, может быть, молитвы, прочитанные у алтаря, под печальными глазами Сына Божьего и материнским взором Девы Марии, ценятся больше, чем прочитанные в другом месте? Отсюда их путь на небеса должен быть короче. Или, может быть, туда их доставит особый посланец на специальном скоростном транспорте? Органист увидел, что я еще не ушел, и снова напомнил мне о словах нового священника. С грустью попрощался я с алтарем и всеми знакомыми мне предметами.

Дома меня поджидал Гарбуз. Как только я вошел, он потащил меня в угловую комнату. Там, на потолке, в метре друг от друга, были прикреплены два больших крюка. С каждого свисало по ременной петле. Гарбуз встал на табурет и, высоко подняв меня, велел мне схватиться за петли руками. Потом он отпустил меня и привел в комнату Иуду. А сам вышел и закрыл за собой дверь.

Увидев меня висящим под потолком, пес сразу же кинулся на мои ноги. Я быстро поджал их, и он пролетел мимо в нескольких сантиметрах от моих пяток. Он снова прыгнул — и снова промахнулся. Подпрыгнув еще несколько раз, пес улегся и стал ждать.

---

[2] См.: «Искусство кино», 1994, № 10.

Мне нужно было следить за ним. Если опустить ноги — до пола было не больше двух метров, — Иуда легко мог достать мои пятки. Я не знал, как долго мне предстояло висеть здесь. Я понял, Гарбуз рассчитывает, что я свалюсь Иуде прямо в пасть. Это перечеркнуло бы все мои усилия последних месяцев и свело бы на нет то, что я «пересчитал его зубы». Когда, напившись водки, Гарбуз храпел, разинув рот, я много раз пересчитывал его отвратительные зубы — все до одного, даже желтые, заросшие деснами, те, что глубоко во рту. Когда он бил меня особенно долго, я напоминал ему, сколько у него зубов. Если он не верил мне, то мог бы пересчитать их сам. От моих глаз не укрылись ни гнилые, ни заросшие деснами, ни расшатанные. Поэтому недолго бы ему пришлось прожить, если бы он убил меня. Однако если бы меня растерзал Иуда, совесть у Гарбуза осталась бы чиста. Тогда бы он не боялся возмездия и его покровитель Святой Антоний не взимал бы с него за мою нечаянную гибель.

У меня начали отниматься плечи. Сжимая и разжимая руки и медленно опуская ноги к полу, я перемещал центр тяжести и давал отдохнуть уставшим мышцам. Иуда лежал в углу и притворялся спящим. Но я знал его хитрости, так же как, впрочем, и он мои. Он знал, что у меня еще хватит сил, чтобы поджать ноги быстрее, чем он в них вцепится. Поэтому он дожидался момента, когда усталость победит меня.

Боль в теле металась в двух направлениях — от рук к плечам и шее и от ног к животу и спине. Эти разные боли пробирались к середине моего тела, как два крота, роющие ход навстречу друг другу. Боль в руках переносить было легче. Я по очереди давал им отдохнуть, расслабляя мышцы, потом снова их нагружая, повисал на одной руке, пока в другой восстанавливалось кровообращение. Боль в ногах и животе была назойливее и, однажды начавшись, не думала затихать. Она походила на личинку жука-древоточца, которая нашла уютное местечко под сучком и осталась там навсегда.

Такую всепроникающую тупую боль я испытывал впервые. Наверное, так больно было человеку, расправой над которым пугал меня Гарбуз. Тот человек вероломно убил сына зажиточного крестьянина, и отец решил отомстить ему так, как это делали в старину. Вместе с двумя братьями он привел убийцу в лес. Там уже было приготовлено трехметровое бревно, заостренное с одной стороны, как гигантский карандаш. Они положили его на землю и уперли тупым концом в дерево. Потом жертву привязали за ноги к сильным коням и нацелили острие столба между ног. Легко понукаемые кони насадили человека на кол, который постепенно погружался в тугое тело. Затем мужики подняли бревно, укрепили его в заранее вырытой яме и ушли, оставив убийцу умирать.

Теперь, свисая с потолка, я мог представить себе муки того человека и услышать, как он выл, пытаясь поднять к бесстрастному небу плетьми повисшие вдоль раздувшегося тела руки.

Внизу, все еще притворяясь безразличным, зевал Иуда. Потянулся, почесал за ухом и стал выкусывать из хвоста блох. Иногда он равнодушно поглядывал на меня, но, увидев поджатые ноги, раздраженно отворачивался.

Лишь однажды ему удалось меня перехитрить. Я поверил, что он задремал, и на мгновение выпрямил затекшие ноги. Пес тут же взвился в воздух. Я не успел поджать одну ногу, и собачьи зубы немного поцарапали мне пятку. От страха и боли я едва не свалился на пол. Иуда победно облизнулся и устроился у стены. Прищурясь, он наблюдал за мной и ждал.

Я уже не мог держаться. Решив спрыгнуть, я продумывал оборону, хотя и понимал, что не успею даже сжать руку в кулак, как пес вцепится мне в горло. И тут я вспомнил о молитвах.

Я стал переносить вес с одной руки на другую, вертеть головой, дергать ногами. Иуда обескураженно смотрел на эту демонстрацию силы. В конце концов он отвернулся к стене и оставил меня в покое.

Время шло, и молитвы мои множились. Тысячи дней блаженства пронзили соломенную крышу и унеслись на небеса.

Под вечер Гарбуз вошел в комнату, поглядел на мое мокрое тело, лужицу пота на полу, рывком сдернул меня с ремней и пинками выгнал пса. Весь вечер я не мог ходить и двигать руками. Я лежал на полу и молился. Моих молитв на небесах уже наверняка было больше, чем пшеничных зерен в поле. Каждая минута, каждый день моих мучений были учтены на небе. Возможно, именно сейчас святые обсуждали, как бы получше устроить мою будущую жизнь.

Гарбуз стал подвешивать меня каждый день — то утром, то вечером. А если бы Иуде не было нужно ночью стеречь усадьбу от лисиц и воров, он подвешивал бы меня и ночью.

И всякий раз повторялось одно и то же. Пока у меня еще были силы, пес спокойно растягивался на полу, притворяясь спящим, или гонял блох. Когда мои руки начинали болеть сильнее, он настораживался, словно чувствуя, что происходит внутри моего тела. Пот стекал с меня, струясь ручейками по напряженным мышцам, и громко капал на пол. Едва я опускал ноги, Иуда неизменно прыгал вверх.

Шли месяцы, Гарбуз все чаще напивался и ничего не хотел делать, работы по хозяйству мне прибавилось. Теперь он подвешивал меня только тогда, когда не знал, чем заняться. Протрезвев, он слышал визг голодных свиней и мычание недоеной коровы, снимал меня с ремней и отправлял на работу. Мышцы на моих руках окрепли, и теперь без особых усилий я мог висеть часами. Хотя боль в животе теперь начиналась позже, у меня появились пугавшие меня судороги. А Иуда никогда не упускал случая броситься на меня, хотя теперь он должен был потерять надежду, что когда-нибудь сможет застать меня врасплох.

Повиснув на ремнях, я забывал обо всем и усердно молился. Когда силы истощались, я уговаривал

себя продержаться хотя бы еще десять или двадцать молитв. Прочтя их, я давал себе новый зарок — еще на десять-пятнадцать. Я верил, что в любой момент может произойти чудо и дополнительные тысячи дней блаженства только приблизят мое спасение.

Иногда, чтобы отвлечься от боли и забыть о немеющих мышцах, я дразнил Иуду. Сперва я делал вид, что падаю, и взмахивал рукой. Пес лаял, прыгал и злился. Когда он снова уходил в свой угол, я будил его криками, чмокал губами и скалил зубы. Иуда не понимал, что происходит. Думая, что моей выдержке пришел конец, он как сумасшедший начинал прыгать, налетая на стены, опрокидывая табурет возле двери. Он скулил от боли, глубоко вздыхал и наконец укладывался отдыхать. Когда он засыпал и начинал сопеть, я сберегал силы, устанавливая себе призы за стойкость. За тысячу дней блаженства я выпрямлял ногу, через десять молитв давал отдохнуть руке и каждые пятнадцать молитв изменял положение тела.

Гарбуз заходил всегда абсолютно неожиданно. Увидев, что я все еще жив, он начинал бранить Иуду, пинать его, пока пес не начинал плакать и скулить, как щенок.

В эти минуты хозяин злился так сильно, что я думал, не Бог ли прислал его за мной. Но, заглянув ему в лицо, я не находил и намека на святое присутствие.

Теперь он бил меня реже, чем раньше. Слишком много времени я проводил под потолком, а усадьба нуждалась в присмотре. Я недоумевал: зачем он продолжает подвешивать меня? Неужели он действительно все еще надеялся, что пес меня загрызет?

После каждого подвешивания мне нужно было время, чтобы прийти в себя. Мышцы растягивались, как пряжа на веретене, и отказывались сократиться до прежней длины. Передвигался я с трудом, чувствуя себя упругим гибким стеблем подсолнуха, который сгибается под весом тяжелого соцветия...

Когда я медлил в работе, Гарбуз пинал меня и, угрожая выдать немцам, говорил, что не намерен держать в доме бездельника. Чтобы доказать, что я нужен ему, я старался работать еще лучше обычного, но угодить ему было невозможно. А когда Гарбуз напивался, он снова подвешивал меня на ремнях и запускал в комнату Иуду.

Заканчивалась весна. Мне уже исполнилось десять лет, и я накопил столько дней блаженства, что и сам не знал, сколько их приходится на каждый прожитый мною день. Близился большой церковный праздник, и жители деревни шили к нему нарядную одежду. Женщины плели венки из чабреца, росянки, лыка, яблоневого цвета и полевой гвоздики, чтобы освятить их потом в церкви. Неф и алтарь храма были украшены зелеными ветками березы, тополя и ивы. После праздника эти ветки обретали большую ценность. Их втыкали в овощные грядки, в капусту, коноплю и на льняные поля, чтобы ускорить рост всходов и защитить их от вредных насекомых.

В день праздника Гарбуз с раннего утра ушел в церковь. Я остался дома, весь в ссадинах от последних побоев. Затихающие отзвуки колокольного перезвона прокатились по полям, и даже Иуда насторожился и прислушался.

То был праздник Тела Христова. Говорили, что в этот день в церкви больше, чем когда-либо, можно ощутить присутствие Сына Божьего. В этот день в церковь шли все — грешники и праведники, те, кто молились постоянно и кто никогда не молился, богатые и бедные, больные и здоровые. Гарбуз же оставил меня вместе с псом, который хотя и был создан Богом, но не имел шансов достичь лучшей жизни.

И я решился. Запас моих молитв уже наверняка мог соперничать с запасами многих младших святых. И хотя это еще не отразилось на моей земной жизни, но молитвы обязательно замечены на небесах, где справедливость — закон.

Мне нечего было бояться. Пробираясь по разделяющим поля тропинкам, я направился к церкви.

Церковный двор был уже заполнен необычно ярко одетой толпой крестьян и их весело разукрашенными повозками и конями. Я забрался в укромный уголок, дожидаясь подходящего момента, чтобы через боковой вход проскользнуть внутрь храма.

Неожиданно меня обнаружила прислуга священника. Она сказала, что один из подготовленных для этого праздника алтарных служек заболел. И что я должен немедленно идти в ризницу, переодеться и занять его место у алтаря. Так велел сам новый священник.

Меня захлестнула горячая волна. Я взглянул на небо. Наконец-то меня там заметили. Они увидели, как мои молитвы складываются в огромную гору, похожую на кучу картофеля во время уборки урожая. Через мгновение я буду рядом с Ним, у Его алтаря, под защитой Его викария. Но это только начало. С этого момента для меня начнется новая, лучшая жизнь. Я будто воочию увидел конец тошнотворному страху, опустошающему рассудок, как ветер выдувает дырявую головку мака. Конец побоям, подвешиванию на ремнях, конец преследованиям Иуды. Передо мной расстилалась новая жизнь, гладкая, как волнующиеся от ласкового прикосновения ветерка желтые пшеничные поля. Я помчался к храму.

Но войти туда оказалось не так-то просто. Крестьяне сразу же обратили на меня внимание и стали хлестать ивовыми ветками и кнутами. Стариков это так рассмешило, что им пришлось даже немного прилечь, чтобы отдышаться от смеха. Меня выволокли из-под телеги и привязали к конскому хвосту. Я был крепко зажат меж оглобель. Конь заржал, попятился и, прежде чем я смог освободиться, пару раз лягнул меня.

Когда я вбежал в ризницу, все тело мое дрожало и ныло от боли. Священник уже был готов выхо-

дить, служки тоже переоделись, и он рассердился на меня за опоздание. Меня колотила нервная дрожь, когда я надевал мантию служки. Едва священник отворачивался, ребята мешали мне и толкали в спину. Наконец все было готово. Дверь ризницы открылась, и мы вышли в притихший, переполненный людьми храм.

Служба шла во всем ее праздничном великолепии.

Голос священника звучал мелодичнее, чем обычно, орган гремел тысячью бурь, служки торжественно выполняли свои тщательно заученные обязанности.

Неожиданно стоявший рядом со мной мальчик толкнул меня. Он энергично указывал головой на алтарь. Я ничего не понял, в висках стучала кровь. Мальчик снова кивнул, и я заметил, что священник тоже нетерпеливо поглядывает на меня. Я должен был что-то сделать, но что же? От страха у меня перехватило дыхание. Псаломщик повернулся ко мне и шепнул, что я должен нести требник.

Я сразу вспомнил, что наступила моя очередь переносить требник на другую сторону алтаря. Я много раз видел, как это делается: служка подходит к алтарю, поднимает требник с подставкой, идет на середину самой низкой перед алтарем ступени, становится на колени с требником в руках, затем поднимается, переносит его на другую сторону алтаря и возвращается на свое место.

Теперь пришел мой черед проделать все это.

Я ощутил, что все присутствующие смотрят только на меня. В этот момент органист неожиданно перестал играть, чтобы подчеркнуть значимость того, что Богу прислуживает цыган.

Церковь затаила дыхание.

Я справился с дрожью в коленках и взошел по ступеням к алтарю. Требник, божественная книга, содержащая собранные праведниками для вящей славы Бога святые слова, книга, которую люди изучали многие сотни лет, лежал на тяжелом деревянном блюде с ножками, увенчанными бронзовыми шариками. Еще до того, как я взялся за края блюда, я понял, что у меня не хватит сил перенести его на другую сторону алтаря. Сама книга была слишком тяжела, даже без подноса.

Но отступать было поздно. Я стоял у подножия алтаря, высокие язычки пламени на свечах заплясали у меня в глазах. Их неверное трепетание оживило скорченное от мук, распятое на кресте тело Иисуса. Я рассмотрел Его лицо и увидел, что Его взгляд устремлен куда-то вниз, под алтарь, ниже всех присутствующих.

За своей спиной я услышал раздраженное шипение. Я подложил вспотевшие ладони под холодные края блюда, глубоко вздохнул и, собрав все силы, поднял его. Осторожно попятился, нащупывая края ступеньки ногой. Неожиданно требник потяжелел и подтолкнул меня назад. Потолок церкви закружился перед моими глазами, блюдо с требником покатилось по ступеням вниз. Я покачнулся и упал. Открыв глаза, увидел над собою красные рассерженные лица.

Грубые руки оторвали меня от пола и толкнули к дверям. Толпа вышла из оцепенения. С галереи кто-то крикнул: «Цыганский оборотень!» Несколько голосов подхватили эти слова. Руки жестоко хватали меня, рвали, щипали мое тело. На улице я хотел заплакать и взмолиться о пощаде, но из горла не вышло ни одного звука. Я попробовал еще раз. Голоса во мне не было.

Прохладный воздух освежил меня. Крестьяне волокли меня к большой выгребной яме. Ее выкопали несколько лет назад возле маленькой деревянной уборной, украшенной окошками, вырезанными в форме креста. Священник особенно гордился этой единственной на всю округу уборной. Крестьяне обычно справляли естественные надобности в поле и пользовались ею, лишь когда приходили в храм. По другую сторону церкви выкопали новую яму, потому что первая была уже переполнена и ветер часто заносил в церковь дурной запах.

Когда я понял, куда меня несут, я снова попытался закричать. Но у меня ничего не вышло. Как только я начинал вырываться, меня хватали еще крепче. Вонь из ямы усиливалась. Мы подошли уже совсем близко. Я еще раз попытался высвободиться, но люди цепко держали меня и продолжали обсуждать случившееся. Они не сомневались, что я упырь и что остановка в святой службе может принести деревне беду.

Крестьяне остановились у края ямы. Коричневая сморщенная пленка на ее поверхности издавала зловоние и напоминала пенку в миске гречневого супа. В этой пленке копошились миллионы беленьких, величиной с ноготь, червячков. Над ними, монотонно гудя, роились мухи. Их красивые фиолетовые и голубые тельца сверкали на солнце. Они сцеплялись в воздухе, на миг падали в яму и снова взмывали вверх.

Меня замутило. Крестьяне раскачивали меня за ноги и за руки. Перед моими глазами проплыли бледные облачка в голубом небе. Меня зашвырнули в самую середину ямы, и коричневая вонючая жижа поглотила меня.

Дневной свет померк, я начал задыхаться. Инстинктивно замахав руками и ногами, я завертелся в густой массе. Коснувшись дна ямы, изо всех сил оттолкнулся от него ногой. Вязкая волна подняла меня над поверхностью. Я успел глотнуть воздуха, и снова ушел на дно, и снова вытолкнул себя на поверхность. Яма была около трех метров в ширину. В последний раз я вынырнул уже возле края ямы. В тот момент, когда волна по инерции вновь потащила меня на дно, я ухватился за длинные стебли камышей, которыми поросли края ямы. Вырвавшись из засасывающей, чавкающей утробы, я вылез на берег, с трудом открывая залепленные мерзкой жижей глаза.

Меня рвало так долго и сильно, что я ослабел и в изнеможении скатился в колючие, жгучие заросли чертополоха, папоротника и плюща.

Услышав отдаленные звуки органа и пение, я понял, что после службы люди выйдут из церкви и снова бросят меня в яму, если найдут живым в кустах. Нужно было спасаться, и я ринулся в лес. Солнце подсушило коричневую корку на моем теле, тучи больших мух и других насекомых окружили меня.

Добежав до деревьев, я бросился на прохладный мокрый мох и стал кататься, соскребая остатки нечистот холодными листьями, кусками коры. Я втирал песок в волосы и снова катался в траве, и снова меня стошнило.

Неожиданно я понял, что что-то неладно с моим голосом. Я попробовал крикнуть, но язык беспомощно болтался во рту. Я лишился голоса! Ужаснувшись, я покрылся холодным потом; отказываясь верить, что такое возможно, я убеждал себя, что голос должен вернуться. Подождав немного, я снова попробовал крикнуть. Безрезультатно. Тишину леса нарушало только жужжание круживших вокруг меня мух.

Я хорошо помнил, что последний раз крикнул, когда на меня упал требник. Был ли это последний крик в моей жизни? Может, мой голос улетел с этим криком? Куда же он мог подеваться? Я представил, как мой голос в одиночестве взлетает под сводчатые стропила крыши храма. Я видел, как он ударялся о холодные стены, святые картины, о толстые, цветные стекла окон, сквозь которые с трудом проникают солнечные лучи.

Я смотрел, как он бесцельно бродит по темным проходам, как порхает от алтаря к кафедре, от кафедры на галерею, с галереи снова к алтарю, несомый мощными звуками органа и волнами голосов поющих людей...

Перед моими глазами промелькнули все немые, которых я прежде видел. Немота делала их очень похожими. Судорожно дергаясь, их губы принимали очертания непроизнесенных звуков, а нелепыми гримасами они пытались заменить отсутствующий голос. Окружающие всегда смотрели на немых с недоверием. Они были чужими — тряслись, гримасничали, по их подбородкам текла слюна.

Я не мог лишиться голоса просто так. Какая-то высшая, еще неизвестная мне сила управляла моей судьбой. Теперь я сомневался, что это Бог или Его ангелы. С моим запасом молитв меня ведь ожидало вечное блаженство, значит, у Бога не было резона так жестоко покарать меня. Видимо, я разгневал силы, в сети к которым попадают те, кого по какой-либо причине отвергает Бог...

Я уходил все дальше, углубляясь в густеющий лес. Из черной, не знавшей солнца земли торчали пни давно срубленных деревьев. Эти калеки не могли прикрыть свои изуродованные тела. Всеми покинутые и забытые, они стояли в одиночестве. У них не хватало сил, чтобы дотянуться до света и свежего воздуха. Ничто уже не могло их изменить. Жизненные соки никогда не поднимутся от них к стволу и кроне. Незрячими глазами огромных отверстий у оснований пни смотрели на своих живых раскачивающихся сородичей. Их никогда не сломает и не вывернет из земли ветер; разбитые жертвы сырости и тлена, они медленно сгниют на дне леса.

12

[...]

Что-то обрушилось во мне. Мои мысли распались и, как разбившийся горшок, рассыпались на куски. Я почувствовал себя опустошенным, как издырявленный, тонущий в глубоких мутных водах рыбий пузырь.

Все происходящее неожиданно объяснилось и стало понятным. Стало ясно, почему о тех, кому особенно везло в жизни, говорили: «Они в союзе с дьяволом».

Крестьяне обвиняли друг друга в связях с Люцифером, Сатаной, Антихристом и многими демонами. Если силы зла были так легко доступны любому крестьянину, наверное, они таятся возле каждого, готовые воспользоваться малейшим приглашением, любым сомнением.

Я попытался представить, каким образом действуют злые духи. Умы и души людей были так же легко доступны им, как вспаханное поле. Именно это поле силы зла непрерывно засевали своими пагубными семенами. Если посев всходил, если они чувствовали, что им благоволят, они сразу предлагали свои услуги при условии, что эта помощь будет использована только на эгоистические нужды и во вред другим. Заключив союз с дьяволом, человек получал тем большую поддержку, чем больше вреда, страданий и боли он мог принести окружающим. Но если он уступал любви, дружбе и жалости и прекращал творить зло, он немедленно терял могущество, и, как всех людей, его начинали преследовать страдания и неудачи.

Эти заселявшие душу человека создания внимательно следили не только за его поступками, но также и за его побуждениями и чувствами. Главным было, чтобы человек сознательно исповедовал зло, получал удовольствие, причиняя вред, и использовал помощь сил зла так, чтобы вызывать вокруг себя как можно больше горя и страданий.

Выгодную сделку с дьяволом заключали те, кто для достижения своих целей готов был ненавидеть, мстить и мучать. Остальные — заплутавшие, неуверенные в себе, блуждающие между проклятиями и

молитвами, кабаком и церковью — пробирались по жизни в одиночку, не ожидая помощи ни от Бога, ни от дьявола.

Выходило так, что я — один из этих неудачников. Я почувствовал досаду, что не сразу понял неправедные законы, по которым живет мир. Силы зла наверняка подбирают лишь тех, кто уже продемонстрировал достаточный заряд ненависти и злобы.

Человек, продавший душу дьяволу, попадал в его власть до конца жизни. Время от времени ему лишь нужно было предъявлять растущее число злодеяний. Но покровители по-разному оценивали их. Вред, наносимый многим людям, наверняка ценился больше, чем поступок, вредящий кому-то одному. Также имели значение и сопутствующие обстоятельства. Загубленная жизнь юноши, конечно, оценивалась дороже загубленной жизни старика, жить которому все равно оставалось уже немного. Более того, тот, кому удавалось сбить человека с пути истинного и повернуть его к злу, зарабатывал дополнительное вознаграждение. Так больше ценилось настроить человека против других людей, чем просто избить его. Но дороже всего должно было оцениваться возбуждение ненависти у больших групп людей. Я с трудом мог представить, как был вознагражден тот, кому удалось внушить голубоглазым блондинам столь устойчивую ненависть к смуглым, черноволосым людям.

Теперь я понимал причины невероятных успехов немцев. Однажды священник объяснял крестьянам, что и в давние времена немцы любили воевать. Мир никогда не прельщал их. Они не желали обрабатывать землю, и у них не хватало терпения целый год дожидаться урожая. Они предпочитали нападать на другие племена и отбирать у них собранный урожай. Наверное, тогда-то и приметили немцев силы зла. Готовые чинить вред, немцы согласились заключить с ними сделку. Вот почему они могли так искусно вредить другим. Это был порочный круг — чем больше зла они творили, тем большую получали поддержку; чем большую помощь они получали, тем большее зло могли причинить.

Никто не мог их остановить. Они были неуязвимы и мастерски выполняли свои обязательства. Они заражали ненавистью других, приговаривали к уничтожению целые народы. Должно быть, каждый немец продал душу дьяволу еще при рождении. Именно это и поддерживало их силу и мощь.

С меня стекал холодный пот. Сам я ненавидел многих людей. Сколько раз я мечтал о том, что, когда вырасту большим, вернусь сюда и подожгу их жилища, отравлю их детей и скот, увлеку их в непроходимые болота. В каком-то смысле я уже заключил договор со злыми духами и служил им. Правда, теперь мне нужна была их поддержка, чтобы распространять зло. В конце концов я был еще очень мал, и силы зла должны были понять, что, как вредный сорняк, созревая, разбрасывает семена на многие поля, так и я, посвятив себя злу, ненависти, мести, с каждым годом буду все больше полезен им.

Я почувствовал себя сильнее и увереннее. Конец смирению — вера в добро, во благо молитвы, в святой алтарь и Бога лишила меня голоса. [...]

Теперь я присоединяюсь к тем, кого поддерживают злые духи. Я еще серьезно, по-настоящему не помогал им, но со временем сделаюсь не хуже самых главных немцев. Я могу рассчитывать на награды и призы, а вместе с ними и на дополнительную силу, которая позволит мне коварнейшими способами губить окружающих. Люди, которые коснутся меня, будут поражены злом. Они будут нести разрушение, и любая их удача придаст мне дополнительные силы.

Нельзя было терять ни минуты. Я должен был набираться ненависти, которая заставит меня действовать и привлечет внимание сил зла. Если они действительно существуют, едва ли они позволят себе упустить возможность воспользоваться мною. [...]

16

[...] Наступила осень 1944 года. Моя отбитая прикладом калмыцкой винтовки грудная клетка зажила и перестала болеть.

Вопреки опасениям, меня оставили с солдатами. [...] Я попал в полк связи, укомплектованный очень молодыми солдатами и командирами, которые встретили войну мальчишками. [...]

Больше всего обо мне заботились политрук полка Гаврила, у которого в первые дни войны погибла вся семья, и инструктор по стрельбе знаменитый снайпер Митька по прозвищу Кукушка.

Каждый день Гаврила занимался со мной в полевой библиотеке. Он учил меня читать. [...]

Меня чрезвычайно потрясли книги. [...] В них, например, становились известны даже мысли и намерения людей, недоступные посторонним наблюдателям в обычной жизни. [...]

Еще я любил поэзию. Колонки слов напоминали молитвы, но стихи были красивее и понятнее. Правда, чтение стихотворений не вознаграждалось днями небесного блаженства. Но стихи не нужно было читать, чтобы искупать грехи, — их написали для удовольствия. Гладкие, отполированные слова сцеплялись друг с другом, как хорошо подогнанные и смазанные жернова. Но мои занятия с Гаврилой были важнее чтения книг.

От него я узнал, что Бог не правит миром и вообще не имеет никакого отношения к жизни на Земле. Все очень просто. Бога нет. Его придумали хитрые попы, чтобы обманывать глупых суеверных людей. Нет ни Бога, ни Святой Троицы, ни бесов, ни привидений, ни встающих из могил упырей. Не существовало и Смерти, которая повсюду разыскивает новых грешников и забирает их с собой. Оказалось,

что это все сказки для неграмотных людей — людей, которые не знают настоящих законов жизни и поэтому ищут спасение в вере в какого-то Бога.

Гаврила рассказывал, что люди сами определяют свою судьбу и выбирают дорогу в жизни. Поэтому необходимо было объяснить каждому человеку, как ему жить и к чему стремиться. Людям могло казаться, что поступки одного человека незаметны среди остальных, но это было не так. Его поступки, сложенные с огромным количеством поступков других людей, создавали огромный узор. Увидеть результат взаимодействия людей могли лишь те, кто руководит обществом. Это напоминало то, как сделанные будто наугад, случайные стежки на скатерти или покрывале складываются в прекрасную цветочную вышивку.

Гаврила рассказывал, что по одному из законов человеческого развития огромные народные массы время от времени рождают особенного человека — человека, который желает всем добра и благодаря огромным знаниям и глубокой мудрости понимает, что на помощь неба в решении земных дел надеяться нечего. Этот гениальный человек становится вождем, направляющим мысли и дела людей, как ткач направляет цветные нити, создавая причудливые узоры.

Портреты и фотографии таких великих людей были вывешены в полковой библиотеке, в полевом госпитале, лазарете, столовой и в солдатских палатках. Я часто рассматривал их мудрые лица. Многие из них уже умерли. У некоторых были короткие звучные имена и густые длинные бороды. Один из них был еще жив. Его портреты были больше, ярче, красивее. Гаврила сказал, что это под его руководством Красная Армия побеждала немцев и несла освобожденным народам новую жизнь, при которой все станут равными. Не будет ни бедных, ни богатых, ни эксплуататоров, ни эксплуатируемых; светловолосые не будут уничтожать смуглых людей, никто больше не погибнет в газовой камере. Гаврила, как и остальные офицеры и солдаты полка, был обязан этому человеку всем — образованием, работой, домом. Каждый советский человек был в долгу перед ним за все, чем владел, и за свою счастливую жизнь.

Этого человека звали Сталин.

На портретах и фотографиях у него было доброе лицо и сочувствующие глаза. Он был похож на любящего дедушку или дядю, который давно не видел тебя и теперь хочет прижать к своей груди. Гаврила много читал мне о жизни Сталина. В моем возрасте юный Сталин уже боролся за права неимущих и противодействовал многовековой эксплуатации бедняков безжалостными богачами.

Я рассматривал фотографии Сталина в молодости. У него были черные густые волосы, темные глаза, густые брови, а позже даже черные усы. Он был похож на цыгана больше, чем я, и на еврея — больше, чем тот еврей, которого убил немецкий офицер в черной форме. В его лице было больше еврейских черт, чем у мальчика, которого крестьяне нашли на железной дороге. Сталину повезло, что в детстве он не попал в местность, где жил я. Если бы ребенком его избивали за смуглое лицо, он, наверное, не успевал бы помогать другим — слишком много времени ушло бы у него на защиту самого себя от деревенских мальчишек и собак.

Но Сталин был грузином. Гаврила не рассказывал мне, намеревались ли немцы уничтожить грузин. Рассмотрев на картинах людей, окружающих Сталина, я убедился, что они бы наверняка погибли в крематории, как только попались бы немцам. Все они были смуглыми, черноволосыми, с темными глазами.

Сталин жил в Москве, поэтому она была сердцем всей страны и туда устремлялись взгляды трудящихся масс всего мира. Солдаты пели о Москве песни, писатели слагали о ней книги, поэты воспевали ее в стихах. О Москве были сняты фильмы, о ней рассказывали захватывающие истории. Оказывается, там, глубоко под улицами, плавно мчались длинные блестящие поезда, которые бесшумно останавливались на станциях, украшенных мрамором и мозаикой красивее, чем самые красивые церкви.

Сталин жил в Кремле. Там, за высокой стеной, стояло много древних дворцов и церквей. Виднелись похожие на огромные луковицы купола. [...]

Солдаты рассказывали, что окна кабинета Сталина светились до утра и москвичи, а вместе с ними и трудящиеся массы всего мира, с надеждой смотрели в сторону его окон и обретали вдохновение и веру в будущее. [...]

Я часто уходил в поле и напряженно размышлял там обо всем, что рассказал мне Гаврила. Я сожалел о своих молитвах. Многие тысячи дней небесного блаженства, которые я ими заработал, пропали попусту. Если правда, что нет Бога, нет Сына Божьего, нет Святой Матери, нет и никого из святых, то что же сталось с моими молитвами? Может быть, они кружатся в пустых небесах, как стая птиц, у которых мальчишки разорили гнезда? А может быть, они, как мой потерянный голос, залетели в какое-нибудь укромное место и теперь не могут выбраться оттуда?

Вспоминая некоторые фразы из прочитанных мною молитв, я чувствовал себя обманутым. Гаврила уверял, что эти слова были бессмыслицей. Почему же я не понял этого сразу? С другой стороны, трудно было поверить, что сами священники не верили в Бога и использовали Его лишь для того, чтобы дурачить людей. А как же в таком случае быть с Римской и Ортодоксальной церквами? Неужели их строили только для того, чтобы устрашать людей выдуманным могуществом Бога и заставлять их содержать священников? Ведь так рассказывал Гаврила. Но если священники искренне верили в Бога,

то что же будет с ними, когда они неожиданно узнают, что на самом деле Бога нет, а в бескрайнем небе, над куполом самой высокой церкви, летают только самолеты с красными звездами на крыльях? Что они будут делать, если узнают, что их молитвы нелепы, а служба в церкви и проповеди — это обман?

Это ужасное открытие потрясет их сильнее, чем смерть родного отца. [...] Люди всегда помнили о Боге, даже когда Он был слишком занят, чтобы выслушивать их молитвы и подсчитывать накопленные ими дни блаженства.

Постепенно из уроков Гаврилы я узнавал все больше и больше. Существовали реальные способы утверждения добра в этом мире, и были люди, которые посвятили этому делу свои жизни. Это были члены коммунистической партии. Их отбирали из всего народа, специально обучали и поручали им особую работу. [...] Партия была движущей силой общества, ее можно было сравнить с паровой машиной, толкающей паровоз. А машинистом этого паровоза был Сталин. [...]

В советской стране человека оценивали не по его собственному мнению о себе, а по отзывам окружающих. Только группа людей — «коллектив» — определяла значимость и нужность человека. [...]

При оценке человека прошлое родителей тоже учитывалось, даже если они умерли. У детей рабочих было гораздо больше шансов в политике, нежели у тех, чьи родители были крестьянами или служащими. Эта тень происхождения неумолимо сопровождала людей, так же как идея первородного греха преследует даже самых праведных католиков.

Я был полон дурных предчувствий. Хотя я плохо помнил, чем занимался отец, но припоминал кухарку, прислугу и няню, которых наверняка можно было отнести к жертвам эксплуатации. Еще я знал, что ни отец, ни мать не были рабочими. Неужели мое социальное происхождение повредит мне в новой жизни среди советских людей, так же как черные волосы и глаза мешали жить среди крестьян?

На военном поприще место человека определялось званием и должностью в полку. [...] Иногда бывало по-другому. Командир мог наказать состоящего в партии офицера, и партия, в свою очередь, могла за тот же проступок понизить его в своей иерархии.

Я растерялся перед этим лабиринтом. В мире, с которым знакомил меня Гаврила, человеческие устремления и надежды были перепутаны друг с другом, как корни и ветви огромных деревьев в густом лесу, где каждое дерево борется за влагу и пробивается к солнечному свету.

Я был встревожен. Что будет со мной, когда я вырасту? Кого во мне увидит партия? Каким я был на самом деле? Что у меня внутри — сердцевина свежего яблока или червивая косточка гнилой сливы? [...]

Я старался не забыть ни одного слова и запомнить все, чему меня учил Гаврила. Он убеждал, что для того чтобы быть полезным и счастливым, нужно присоединиться к маршу трудового народа, идти со всеми в ногу, на указанном в колонне месте. Напирать на идущих впереди так же плохо, как и отставать. Это приведет к потере связи с массами, упадничеству и вырождению. Любая заминка может задержать движение всей колонны, а упавший рискует погибнуть под ногами идущих...

17

[...] Время от времени убегая из лагеря, солдаты встречались с деревенскими девушками и продолжали торговать с крестьянами. Командование полка делало все возможное, чтобы не допустить таких тайных связей с местными жителями. [...]

Тем не менее несколько солдат, пренебрегая возможным наказанием, однажды выскользнули из расположения полка. [...] Митька «Кукушка» знал об этой вылазке и наверняка присоединился бы к друзьям, если бы ему не мешала его еще не зажившая рана. Он часто говорил, что русские солдаты, рискуя жизнью, освободили местных жителей от фашистов, поэтому сторониться крестьян было бессмысленно.

Митька присматривал за мной еще с госпиталя. Благодаря ему я и поправился. Он выуживал для меня из котла лучшие куски мяса. Еще он подбадривал меня, когда мне делали очень болезненные уколы, поднимая мое настроение перед медицинским осмотром. Однажды, когда от переедания я получил несварение желудка, Митька два дня сидел возле меня, поддерживая мне голову, когда меня рвало, и обтирая лицо влажным полотенцем.

В то время как Гаврила учил меня серьезным вещам, объясняя роль партии, Митька знакомил меня с поэзией и пел песни, подыгрывая себе на гитаре. [...]

Митьку любили и уважали едва ли не больше всех в полку. [...] Митька был Героем Советского Союза, и миллионы советских людей в колхозах и на заводах видели его в разных выпусках кинохроники. [...]

Митькина винтовка была предметом постоянного восхищения. Иногда, уступив уговорам, он вынимал ее из футляра, сдувал не видимые глазу пылинки с ее прицела и ложа. Дрожа от любопытства, молодые солдаты склонялись над винтовкой так же почтительно, как священник над алтарем. Бывалые солдаты затаив дыхание смотрели в кристально-прозрачный телескопический прицел. [...] Прицел помогал Митьке попадать точно под металлическую орденскую планку на груди — туда, где стучало немецкое сердце.

Митька мрачнел, слыша, как солдаты восхищаются винтовкой. Он невольно прикасался к ране, в которой все еще оставались осколки немецкой пули. Эта пуля оборвала его службу снайпера около года назад. [...]

Он был полковым инструктором и обучал молодых солдат искусству стрельбы, но не этого страстно желала его душа. Я видел, как по ночам он лежал на спине и широко открытыми глазами смотрел в треугольную крышу палатки. [...]

Митька ни за что не променял бы то время, когда он был одновременно и судьей и исполнителем приговора. Один-одинешенек, с помощью только снайперской винтовки, он лишал врага лучших его людей. Он определял их по наградам, знакам отличия, цвету формы. Перед тем как нажать на спуск, он спрашивал себя, достоин ли этот человек принять смерть от его, Митькиной, пули. Может, стоит подстеречь более подходящую жертву — капитана вместо лейтенанта, летчика вместо танкиста, майора вместо капитана, штабного офицера вместо полевого командира? [...]

Размышляя об этом, я все больше и больше восхищался Митькой. Здесь, рядом со мной, в кровати лежал человек, который делал мир спокойнее и безопаснее, метко поражая цель, а не молясь с амвона. Немецкий офицер в великолепной черной форме, который занимался тем, что убивал беспомощных заключенных и такую чернявую мелюзгу, как я, теперь, в сравнении с Митькой, показался мне ничтожеством.

Ушедшие в деревню солдаты не возвращались, и Митька нервно метался между кроватей, потирая вспотевшие от волнения руки. В деревню пошли его лучшие друзья. [...]

Уже зашло солнце и сменился караул. Со стороны караульных постов донесся непонятный шум. [...] Потащив меня за собой, Митька выскочил из палатки. [...]

На земле лежало четыре неподвижных тела. Несколько окровавленных солдат стояли и полулежали рядом. Из путаных объяснений мы узнали, что солдаты были в соседней деревне на празднике и там на них напали пьяные крестьяне, приревновавшие их к своим женам. Крестьян было слишком много, и солдат разоружили. Четверых солдат насмерть зарубили топором, остальные были сильно изранены. [...]

Митька присел у ног убитых и молча вглядывался в их изрубленные лица. [...]

Этой ночью Митька долго что-то шептал, тихо и невнятно говорил и бил себя по голове, а потом затих в сгустившейся тишине.

Прошло несколько дней. Жизнь в полку возвращалась в спокойное русло. Солдаты все реже вспоминали имена погибших. Они снова пели и начали готовиться к приезду полевого театра. Но Митька заболел, и кто-то подменял его на занятиях.

Однажды утром Митька разбудил меня до рассвета и велел мне быстро одеваться. Затем я помог ему перебинтовать ноги и натянуть сапоги. Убедившись, что все спят, Митька достал из-под кровати свою винтовку. [...]

Я не знал, куда мы идем и почему торопимся. Но догадался, что Митька задумал что-то запретное, что-то такое, что может стоить ему положения в армии и в обществе. [...]

Мы шли быстро. По тому, как Митька прихрамывал и поправлял сползающую с плеча винтовку, было видно, что он устал. Спотыкаясь, он глухо бормотал ругательства, которые обычно запрещал говорить молодым солдатам. Когда он понял, что я слышу его, он приказал мне забыть эти слова. Я согласно кивал, но многое отдал бы, чтобы снова заговорить и произнести эти великолепные, сочные, как спелые сливы, русские ругательства. [...]

Митька выбрал высокое крепкое дерево на краю леса, поближе к полю. Сначала он подсадил на дерево меня, потом подал винтовку, бинокль, телескопический прицел и треногу. Помогая друг другу, мы смогли добраться почти до самой вершины с винтовкой и всем снаряжением. [...]

Привыкнув к высоте, я начал различать очертания строений в деревне прямо перед нами. Из печных труб потянулись первые струйки дыма. [...] Митька довольно долго изучал деревню в бинокль. Потом, отдав его мне, он стал налаживать винтовочный прицел. В бинокль я оглядел деревню. Как по волшебству, она придвинулась так близко, что казалось — дома стоят совсем рядом с лесом. Изображение было настолько чистым и ясным, что я мог сосчитать каждую соломинку на стрехах. Я увидел кур, разгребавших пыль возле курятника, и пса, потягивающегося под ласковыми лучами восходящего солнца. [...]

Из дома вышел мужчина. Он потянулся, зевнул и посмотрел в безоблачное небо. Я заметил, что рубашка на нем расстегнута, а на коленях штанов большие заплаты.

Митька убрал бинокль подальше от меня. Он внимательно изучал деревню сквозь прицел. Я напрягал глаза, но без бинокля видел далеко внизу только карликовые дома.

И тут раздался выстрел. Я вздрогнул, в кустах затрепыхались птицы. Митька поднял разгоряченное вспотевшее лицо и что-то пробормотал. Я потянулся к биноклю. Смущенно улыбаясь, он придержал мою руку.

Я обиделся, но и так мог догадаться, что произошло. Я представил, как крестьянин, заваливаясь на спину, взметнул руки, будто хватаясь за невидимую опору, и рухнул на крыльцо.

Митька перезарядил винтовку и положил стреляную гильзу в карман. Тихонько посвистывая сквозь зубы, он спокойно рассматривал деревню в бинокль. [...]

Митька припал к окуляру прицела и вжал приклад винтовки в плечо. На его лбу блестели капли пота. Одна из них покатилась вниз, пробралась через кустистую бровь, показалась у переносицы и по щеке скатилась к подбородку. Пока она добиралась до губ, Митька выстрелил трижды.

Я зажмурился и снова увидел деревню. Там на землю осело еще три тела. Остальные крестьяне в панике разбегались, не слыша на такой дистанции звуков выстрелов и не понимая, откуда ведется огонь.

Деревню охватил страх. Безумно рыдая, родственники убитых тащили за руки и за ноги неподвижные тела к домам и амбарам. Вокруг толклись старики и дети, которые еще не разобрались, что происходит. Через несколько мгновений все исчезли. Были закрыты даже ставни.

Митька еще раз осмотрел деревню. Должно быть, на улице никого не было, потому что осмотр занял много времени. Вдруг он отложил бинокль, схватил винтовку [...] и снова выстрелил. [...]

Как я завидовал Митьке! Я вдруг многое понял из того, что однажды говорил один солдат. «Человек, — сказал он, — это звучит гордо». В человеке идет постоянная война. И он сам решает, победить, или остаться побежденным, или самому вершить правосудие. Сейчас Митька «Кукушка» сам определял меру мести за своих друзей, не оглядываясь на других, рискуя своим положением в полку и званием Героя Советского Союза. Но если бы он не отомстил, зачем же тогда он совершенствовался в искусстве стрельбы, тренировал глазомер, руки и дыхание? Что стоило бы для него звание Героя, так уважаемое и почитаемое десятками миллионов его сограждан, если бы он не был достоин его в своих глазах?

И это еще не все. Как бы ни любили человека, как бы ни восхищались им, прежде всего он живет в себе самом. Если он не в ладу с собой, если он озабочен тем, что не совершил чего-то, что обязан был совершить, чтобы сохранить чувство собственного достоинства, он похож на «печального Демона, духа изгнанья», парящего над грешною землей. [...]

Ласково улыбнувшись, Митька отдал мне бинокль. Я впился взглядом в деревню, но увидел только наглухо запертые дома. Только куры и индейки с важным видом прогуливались по улицам. Я уже было отдал Митьке бинокль, когда увидел, как из-за домов вышел большой пес. Он взмахнул хвостом и почесал задней ногой за ухом. Я вспомнил Иуду. Именно так он чесался, злобно поглядывая на меня, когда я висел на крючьях.

Я тронул Митьку за руку и кивнул на деревню. Он подумал, что я увидел людей, и припал к оптическому прицелу. Никого не увидев, он вопросительно посмотрел на меня. Я знаками попросил его убить пса. Удивившись, Митька отказался сделать это. Я снова попросил. Неодобрительно посмотрев на меня, он снова отказался.

Мы сидели молча и прислушивались к встревоженному шелесту листвы. Митька в последний раз осмотрел деревню, потом сложил треногу и снял оптический прицел. Мы стали медленно слезать с дерева. Иногда, повиснув на руках и нащупывая ногами опору, Митька мычал от боли.

Он закопал стреляные гильзы в мох и уничтожил все следы нашего присутствия. Потом мы отправились в лагерь, откуда уже доносился громкий рев проверяемых механиками машин. Назад мы пробрались незамеченными. После полудня, когда все были на службе, Митька вычистил винтовку и прицел и положил их в футляр.

К вечеру он повеселел и, как прежде, пел у костра песни о красавице Одессе, об артиллеристах, которые мстили за матерей, потерявших в войне своих сыновей.

Солдаты сидели вокруг костра и хором подпевали ему. Далеко были слышны их сильные звонкие голоса. Из деревни доносился погребальный перезвон колоколов.

18

Только через несколько дней я смирился с тем, что придется расстаться с Гаврилой, Митькой и остальными полковыми друзьями. Но Гаврила твердо объяснил мне, что война уже заканчивается, что моя родина полностью освобождена от немцев и что по закону потерявшиеся во время войны дети должны быть доставлены в специальные дома, где они будут жить, пока не выяснится судьба их родителей. [...]

В приюте жило пятьсот детей. Нас разделили на группы, и мы ходили на уроки в тесные, плохо освещенные классы. Многие мальчики и девочки были искалечены и теперь вели себя необычно. Классы были переполнены. Нам не хватало парт и классных досок. Я сидел рядом с мальчиком моего возраста, который непрерывно бормотал: «Где же мой папочка? Где же мой папочка?» Он посматривал вокруг, как будто ожидал, что папочка вынырнет сейчас из-под парты и погладит его по потному лбу. Позади нас сидела девочка, у которой взрывом оторвало пальцы на обеих руках. Она пристально смотрела на гибкие, как червячки, пальцы других детей. Заметив ее взгляд, дети быстро убирали руки. Еще дальше сидел мальчик с изуродованной челюстью и без руки. Есть без посторонней помощи он не мог. От него исходил запах гноящейся раны. Еще в классе было несколько частично парализованных детей.

Мы рассматривали друг друга с отвращением и страхом. Никогда нельзя было знать наверняка, что придет в голову соседу. Многие ребята в классе были старше и сильнее меня. Они знали, что я не могу

говорить, и считали, что я еще и слабоумный. Они дразнили меня и время от времени избивали. По утрам, после бессонной ночи в переполненной спальне, я заходил в класс, как в ловушку, чувствуя страх и тревогу. Ощущение приближающейся опасности нарастало. Нервы мои были натянуты, как тетива рогатки, и невинная стычка могла вывести меня из равновесия. [...]

Я никогда не забывал Митькиных поучений. Он говорил, что человек [...] всегда должен мстить за несправедливость и унижение. В мире слишком много беззакония, чтобы разбираться в нем и ожидать справедливого возмездия. Нельзя прощать обиды — каждая должна быть обязательно отомщена. Митька говорил, что выживает только тот, кто уверен в своих силах и убежден, что за любое оскорбление сможет вдвойне отплатить врагу. [...]

Жизнь в приюте была полна внезапных нападений и драк. Почти всех называли по кличкам. В моем классе был мальчик, которого прозвали Танком за то, что он колотил любого, кто не уступал ему дорогу. Мальчик по кличке Пушка без какой-либо причины швырялся тяжелыми предметами. Были и другие ребята. Сабля дрался, размахивая ребром ладони, Самолет сбивал противника с ног и пинал его в лицо, Снайпер издалека бросался камнями, а Огнемет метал зажженные спички в одежду и ранцы.

У девочек тоже были прозвища. Граната ранила обидчиков зажатым в кулаке гвоздем. Партизанка, маленькая скромная девочка, наклоняясь, хватала проходящих мимо людей за ноги и валила на пол, а ее подруга — Торпеда, обнимая упавшего так, будто хотела ему отдаться, мастерски наносила удар в пах.

Учителя и дежурные воспитатели не могли справиться с этими подростками и старались держаться в стороне от их потасовок. Иногда случались и более серьезные происшествия. Как-то Пушка швырнул тяжелым ботинком в маленькую девочку, которая отказалась его поцеловать. Через несколько дней она умерла. В другой раз Огнемет поджег одежду у троих ребят и запер их в классе. Двоих из них отвезли в больницу с сильными ожогами. [...]

Многие мальчики и девочки были невозмутимы и ко всему равнодушны. Прислонясь к стене, они молча, не проявляя эмоций, рассматривали стоящие у них перед глазами, только им видимые картины. Говорили, что некоторые из этих детей раньше жили в гетто и концентрационных лагерях. [...]

Постепенно я подружился с мальчиком по прозвищу Молчун. Вел он себя, как немой — с тех пор как он появился в приюте, никто не слышал от него ни слова. Все знали, что он может говорить, но когда-то, во время войны, понял, что это бессмысленно, и замолчал. Мальчишки пытались заставить его заговорить. Однажды они избили его до крови, но не добились ни звука.

Молчун был старше и сильнее меня. [...] Сначала мы переговаривались записками, потом выучились объясняться жестами. [...]

Вдвоем мы угнали велосипед у пьяного почтальона, гуляли по городскому парку, еще не разминированному и закрытому для публики, и подглядывали в городской бане за раздевающимися девушками.

По вечерам мы убегали из приюта и, слоняясь по близлежащим площадям и дворам, вспугивали влюбленные парочки, бросали камни в закрытые окна, нападали на неосторожных прохожих. Посильнее и выше меня ростом, Молчун был зачинщиком всех наших проделок. [...]

В солнечные дни мы с Молчуном босиком бродили по железной дороге, ступая на согретые солнцем шпалы и колючую щебенку. Иногда, если возле дороги собиралось много детворы, мы давали представление. За несколько минут до прихода поезда я ложился между рельсов плашмя, лицом вниз, прикрывая голову руками и прижимаясь к шпалам. Пока я терпеливо ждал, Молчун собирал публику. Я прислушивался к рокочущему перестуку колес приближающегося поезда. Постепенно я начинал сотрясаться вместе с рельсами. Когда локомотив проходил прямо надо мной, я как только мог вжимался в шпалы и старался ни о чем не думать. Раскаленная топка накрывала меня волной горячего воздуха, и огромная машина с яростным ревом проносилась над моей головой. Затем я дожидался, когда пройдет последний вагон, ритмично выстукивающий колесами надо мной. [...]

В мгновения, отделяющие локомотив от последнего вагона, жизнь во мне становилась чище колодезной воды. За то короткое время, что вагоны грохотали надо мной, все отступало перед осознанием того, что я просто жив. Я забывал все: приют, немоту, Гаврилу, Молчуна. Постепенно меня охватывала огромная радость оттого, что я остался невредим.

Поезд уносился вдаль, я приподнимался на дрожащих от слабости руках и ногах и оглядывался с чувством, которое было сильнее удовлетворения от беспощадной мести самому заклятому врагу.

Я пытался запастись впрок этим ощущением полноты жизни. Оно могло бы поддерживать меня в самые трудные и опасные моменты. Никакой страх не мог сравниться с ужасом, охватывавшим меня при приближении поезда.

Притворяясь равнодушным, я не спеша спускался с насыпи. Молчун, стараясь казаться безразличным, подходил ко мне первым, с покровительственным видом отряхивал прилипшие к моей одежде камешки и щепки. Постепенно я научился сдерживать дрожь в руках, ногах и уголках пересохшего рта. Остальные, окружив нас, с восхищением глядели на меня. [...]

Мы с Молчуном проводили много времени на железнодорожных путях. Мы смотрели, как проходили поезда, иногда забирались на площадку последнего вагона и спрыгивали, когда поезд у стрелки замедлял ход.

Давно, наверное, еще до войны, здесь начали прокладывать железнодорожную ветку. [...] Недостроенная, она обрывалась в нескольких сотнях метров от стрелки, на краю высокого речного берега. Мы внимательно изучили стрелочный механизм и несколько раз пробовали привести его в действие. Но заржавевший рычаг не поддавался.

[...] Как-то мы с Молчуном стащили на кухне бутылку масла и вечером вылили его в механизм стрелки. Внутри что-то хрустнуло, рычаг рывком двинулся с места и с визгом перевел стрелки на другой путь. Испугавшись этой неожиданной удачи, мы быстро вернули рычаг в прежнее положение.

После этого, проходя мимо развилки, мы с Молчуном многозначительно переглядывались. Это был наш секрет. Когда, сидя в тени под деревом, я видел появляющийся на горизонте поезд, меня охватывало ощущение неограниченной власти. Жизни пассажиров были в моих руках. Чтобы пустить поезд под откос, мне нужно было лишь перевести стрелку. Нужно было только рычаг...

Я вспоминал, как целыми составами людей отправляли в газовые камеры и крематории. Те, кто приказал и организовал все это, должно быть, ощущали подобное чувство всемогущества над ничего не подозревающими жертвами. Они могли позволить им жить или превратить миллионы людей в летящую по ветру мелкую золу, даже не зная их имен, лиц, профессий. Организаторы лишь отдавали приказы, и в многочисленных городах и деревнях специальные карательные отряды загоняли людей в гетто и отправляли их в лагеря смерти. В их власти было решать, куда перевести тысячи железнодорожных стрелок — к жизни или к смерти.

Это было необыкновенное ощущение — осознавать себя хозяином судеб многих совершенно незнакомых людей. Я только не знал, зависит ли степень удовольствия от использования своей власти или знать об этой возможности уже достаточно.

Через несколько дней мы с Молчуном пошли на базар, где торговали крестьяне из окрестных деревень. [...]

Заглядевшись на блестящий велосипед милиционера, я опрокинул высокий прилавок, заставленный молочными продуктами. Кринки с молоком и сметаной, горшки с сывороткой — все оказалось на земле. Я еще не успел ничего понять, как побагровевший от гнева высокий крестьянин уже ударил меня кулаком в лицо. Я упал и вместе с кровью выплюнул три зуба. Подняв, как щенка, за шиворот, он продолжал бить меня, пока кровь не полилась на рубашку. Потом, растолкав столпившихся вокруг зевак, он запихнул меня в пустую бочку из-под квашеной капусты и швырнул ее на мусорную кучу.

Я не сразу понял, что произошло. Слышал только смех крестьян. Голова пошла кругом от побоев и вращения бочки. Я захлебывался кровью и чувствовал, как распухает лицо.

Вдруг я увидел Молчуна. Бледный, дрожащий, он тянул меня из бочки. Крестьяне хохотали над ним и обзывали меня цыганским бродяжкой. Опасаясь новых побоев, Молчун покатил бочку к водонапорной колонке. Несколько деревенских ребят бежали рядом, пытаясь оттолкнуть его и отобрать бочку. Молчун отгонял их палкой, пока мы наконец не добрались до колонки.

Вымокнув в воде, занозив спину и руки, я выбрался из бочки. Молчун подставил мне плечо, и я поковылял вслед за ним. С трудом мы добрались до приюта. [...]

Через две недели Молчун разбудил меня рано утром. По его виду я понял, что эту ночь он провел вне приюта. Он жестом позвал меня с собой. Я быстро оделся, и мы незаметно выскользнули из приюта.

Он привел меня к полуразрушенной лачуге неподалеку от нашей железнодорожной стрелки. Мы вскарабкались на крышу. Молчун жестом велел мне ждать. [...]

Мы услышали гудок паровоза. [...] Сегодня был базарный день, и многие крестьяне ехали первым утренним поездом. Из окон высовывались корзины, на ступеньках гроздьями висели люди.

Молчун придвинулся ко мне. Он вспотел, его руки стали мокрыми. Время от времени он облизывал пересохшие губы. Отбрасывая со лба волосы, он пристально смотрел на поезд и внезапно показался мне старше своих лет.

Поезд приближался к стрелке. Крестьяне выглядывали из окон, их светлые волосы развевались на ветру. Молчун так сильно сжал мне руку, что я подпрыгнул. И тут же паровоз рывком свернул в сторону, бешено раскачиваясь, как будто его подталкивала невидимая сила.

За паровозом послушно последовало только два передних вагона. Остальные запнулись и, как резвые жеребята, со скрежетом и хрустом стали взбираться друг другу на спину и валиться на землю. Облако пара вырвалось вверх и скрыло происходящее. Из-под насыпи слышались пронзительные крики.

Я был оглушен и дрожал, как телеграфный провод, в который угодил камень. Молчун расслабился. Судорожно обхватив руками колени, он смотрел на медленно оседающую пыль. Потом отвернулся и потянул меня за собой. Разминувшись с бегущими к месту катастрофы людьми, мы быстро вернулись в приют.

В приюте все еще спали. У дверей в спальню я внимательно взглянул на Молчуна. Он, как всегда, был невозмутим и спокойно улыбнулся мне. Если бы не повязка на моем лице, я бы улыбнулся ему в ответ.

Следующие несколько дней в приюте только и говорили об этом крушении поезда. Вышедшие в траурной рамке газеты перечисляли имена жертв. [...]

На следующий базарный день мы с Молчуном поспешили на рынок. На многих прилавках вместо товаров стояли картонки с черными крестами: торговавшие здесь люди погибли при крушении. Молчун смотрел на картонки и радостно поглядывал на меня. Мы пробирались к прилавку моего мучителя.

Я поднял глаза. Знакомый прилавок с кринками молока и сметаны, брусками масла и разными фруктами стоял на своем месте. Из-за него, как в театре кукол, выглядывала голова того крестьянина, который выбил мне зубы и засунул меня в бочку.

Я с мукой посмотрел на Молчуна. Он недоверчиво разглядывал торговца. Когда наши взгляды встретились, Молчун схватил меня за руку, и мы убежали с рынка. Когда мы вышли на дорогу, он упал на траву и закричал так, будто от сильной боли. Его слова заглушались травой. Это был единственный раз, когда я слышал голос Молчуна.

19

[...]

Наступила весна. Дождливым майским днем пришла радостная весть об окончании войны. Люди плясали на улицах, целовались и обнимались. Вечером по всему городу разносился вой сирен машин скорой помощи, мчащихся к пострадавшим в пьяных драках людям. [...]

Я внимательно читал газеты, стараясь понять, что происходит в мире. Домой возвращались не все войска. Германия оставалась оккупированной. [...]

Жить в городе становилось все труднее. С каждым днем все больше людей съезжалось сюда со всей страны, надеясь, что в большом промышленном городе будет проще сводить концы с концами и что здесь они смогут заработать достаточно, чтобы восстановить утерянное имущество. Обескураженные, не сумевшие найти работу люди бродили по улицам, сражались за места в трамваях, автобусах, кафе. Они стали нервными, вспыльчивыми и вздорными. Похоже, что каждый считал себя избранником судьбы и требовал особого к себе отношения уже только потому, что пережил войну.

Однажды вечером родители[3] дали мне денег на билет в кино. В тот день шел советский фильм о парне и девушке, которые назначили свидание на шесть часов вечера после войны.

У кассы кинотеатра толпилось много людей, и я терпеливо простоял в очереди несколько часов. Уже возле окошка я обнаружил, что потерял одну монету. Увидев, что я немой, кассир отложил в сторону мой билет, чтобы отдать его, когда я принесу недостающие деньги. Я побежал домой. Вернувшись через полчаса, я пробрался к кассе, но контролер велел мне снова стать в очередь. Мне не на чем было написать, что я уже отстоял свое и мой билет дожидается меня в кассе, и я старался объясниться с ним жестами. Но он даже не попытался понять меня. Схватив за ухо, он грубо вытолкал меня на улицу, чем позабавил людей, стоящих снаружи. На булыжной мостовой я поскользнулся и упал. Закапала кровь из носа. Я вернулся домой, приложил к носу холодный компресс и начал обдумывать планы возмездия.

Когда родители мои уже ложились спать, я оделся. Они обеспокоенно спросили, куда я собираюсь идти. Я объяснил им жестами, что хочу прогуляться. Они попытались убедить меня, что ночью по улицам гулять опасно.

Я сразу пошел к кинотеатру. Возле кассы было уже совсем немного людей, и тот самый контролер, который меня обидел, скучая слонялся по двору. Я подобрал с мостовой два больших камня и пробрался в подъезд примыкающего к кинотеатру дома. С лестничной площадки третьего этажа я сбросил вниз пустую бутылку. Как я и рассчитал, контролер быстро подошел к тому месту, куда она упала. Когда он наклонился, чтобы рассмотреть осколки, я бросил оба камня, потом быстро сбежал по лестнице и вышел на улицу.

С этого дня я стал выходить из дому только по вечерам. Днем я спал, но едва спускались сумерки, я был готов к ночным похождениям. Моим родителям это не нравилось, но я не слушал их возражений.

Ночью, говорят, все кошки серы. Разумеется, это было сказано не о людях. У людей все было как раз наоборот. Днем они все были на одно лицо. Ночью же они не спеша прогуливались по улицам или, как кузнечики, перепрыгивали из одной тени в другую, доставая из карманов бутылки и отпивая из них. В зияющих дверных проемах стояли женщины в открытых кофтах и обтягивающих юбках. Мужчины приближались к ним танцующей походкой, и они вместе исчезали в темноте подъездов. Из чахлого городского парка доносились стоны занимающихся любовью пар. В развалинах разбомбленного дома несколько парней насиловали девушку, которая опрометчиво вышла на улицу одна. За углом, круто поворачивая, завизжала тормозами машина «скорой помощи», в ближайшем ресторане завязалась драка, слышался грохот бьющейся посуды.

Вскоре я стал своим в ночном городе. Я знал тихие улочки, где совсем юные девушки приставали к мужчинам старше моего отца. Я бывал там, где богато одетые мужчины с золотыми часами на руках

---

[3] В конце войны родители нашли своего сына, опознав его по родимому пятну. — *Прим. ред.*

торговали вещами, одно обладание которыми грозило годами тюрьмы. Я знал неприметный дом, из которого молодые парни выносили пачки листовок. Потом милиционеры и солдаты с негодованием срывали эти листовки с рекламных тумб и стен государственных учреждений. Я видел, как милиция проводила облаву и как вооруженные люди в штатском убивали солдата. Днем в мире царил покой. Война продолжалась ночью.

Каждую ночь я шел на окраину города, в парк возле зоологического сада. Мужчины и женщины приходили туда торговать, пить и играть в карты. Они угощали меня редким тогда шоколадом, учили метать нож в цель и приемам борьбы с вооруженным человеком. За это мне, незаметно от милиции и сыщиков, поручали доставлять по разным адресам небольшие пакеты. Когда после этого я возвращался в парк, надушенные женщины прижимали меня к себе, увлекали на траву, и я ласкал их. [...] Мне было хорошо с этими людьми, чьи лица скрывала ночная темнота. Здесь я никому не мешал. Немоту они считали моим достоинством — благодаря ей мне было легче выполнять их поручения.

Но однажды ночью все закончилось. Из-за деревьев вспыхнули слепящие глаза прожекторов, тишину вспороли пронзительные свистки. Парк был окружен милиционерами, которые забрали всех нас в тюрьму. По пути я чуть было не сломал палец милиционеру, который, не заметив у меня на груди красную звезду, слишком грубо толкнул меня.

На следующее утро за мной пришли родители. Я был весь в грязи. Родители были озадачены, но не упрекали меня.

20

Я плохо рос и не прибавлял в весе. Врачи порекомендовали мне горный воздух и занятия физическими упражнениями. Учителя говорили, что жизнь в городе не идет мне на пользу. Осенью отец нашел работу в горном районе, на западе страны, и мы уехали туда. Когда выпал первый снег, меня отправили жить в горы. За мной согласился присматривать пожилой лыжный инструктор. Раз в неделю родители проведывали меня в его горном домике.

Каждый день мы поднимались рано утром. Я снисходительно наблюдал, как инструктор, став на колени, молился. Передо мной был взрослый образованный городской человек, который вел себя, как суеверный крестьянин, и не мог понять, что он одинок в этом мире, что никто ему не поможет. Каждый из нас стоит особняком от остальных людей. И чем раньше поймешь, что все эти Гаврилы, Митьки и Молчуны не вечны, тем лучше.

Быть немым еще ничего не значило — люди все равно не понимали друг друга. Они любили или ненавидели, нежно обнимались или жестоко дрались — но каждый думал только о себе. Чувства, жизненный опыт и ощущения каждого человека успешно отделяют его от остальных людей, как густые заросли камыша отделяют глубокую реку от топкого берега. Подобно горным вершинам, мы разглядываем друг друга — слишком высокие, чтобы затеряться за разделяющими нас долинами, но слишком низкие, чтобы скрыться в небесах.

Целыми днями напролет я катался на лыжах по горным трассам. В горах никто не жил. Туристические лагеря и гостиницы были сожжены, а люди, обитавшие здесь раньше, выселены. Новые жители еще только начинали приезжать.

Инструктор был спокойным и терпеливым человеком. Я старался слушаться его, и мне было приятно, когда он иногда хвалил меня.

Вьюга налетела совершенно неожиданно и снежными вихрями заслонила горные вершины и хребты. Я потерял инструктора из виду и начал спускаться сам по крутому склону, стараясь как можно быстрее добраться до домика. Лыжи скользили по насту, от скорости захватывало дух. Когда я вдруг увидел глубокий овраг, сворачивать было уже слишком поздно.

Комната была залита весенним солнцем. Повернув голову, я не почувствовал боли. Приподнявшись на руках, я хотел снова лечь, когда зазвонил телефон. Санитарка уже ушла, а телефон продолжал настойчиво трезвонить.

Выбравшись из кровати, я подошел к столу. Поднял трубку и услышал мужской голос.

Приложив трубку к уху, я слушал нетерпеливые слова — на другом конце провода кто-то хотел разговаривать со мной... Меня вдруг охватило непреодолимое желание заговорить.

Я открыл рот и сделал усилие. Из горла начали выдираться звуки. Напряженно, сосредоточенно я стал складывать их в слоги и слова. Я отчетливо чувствовал, что звуки выпрыгивают из меня один за другим, как горошины из открытого стручка. Не веря в происходящее, я отложил в сторону телефонную трубку. Я начал произносить слова и предложения, декламировать строчки из Митькиных песен. Голос, потерянный в далекой деревенской церкви, вернулся ко мне и заполнил всю комнату. Я громко и неудержимо говорил, сначала как крестьяне, потом как городские жители; говорил как только мог быстро, восхищаясь полновесными звуками, тяжелыми от смысла, как мокрый снег от воды, еще, еще и еще, успокаивая себя, что я вновь обрел дар речи и голос не намеревается ускользнуть от меня в открытую балконную дверь.

Перевод с английского Сергея Снегура

Чарлз Буковски

Голливуд

Сценарий пошел как по маслу. Я никогда не считал писательство трудом. Сколько помню, этот процесс всегда протекал гладко: настрой приемник на передачу классической музыки, зажги сигарету, открой бутылочку. Дальше в дело вступает машинка. Я при всем этом лишь присутствую. Участие в этом деле помогало мне тянуть лямку жизни, когда сама она могла предложить слишком мало либо начинала походить на фильм ужасов. Машинка меня выручала, она говорила со мной, развлекала, спасала мою шкуру. Впрочем, затем я и писал — чтобы спастись от дурдома, не высовываться на улицу, убежать от себя.

Одна моя бывшая подружка, помню, раз завопила: «Ты лакаешь, чтобы убежать от реальности!»

— Конечно, дорогуша, — ответил я.

У меня была бутылочка и машинка. Синицу я держал в руке, и плевать мне на журавля в небе.

Так вот, сценарий пошел как по маслу. Над романами я обычно работаю от случая к случаю, урывая часок-другой; сценарий же я кропал из вечера в вечер. И быстро с ним покончил.

Я позвонил Джону: «Не знаю, что уж там получилось, но дело сделано».

— Гениально! Я бы заскочил за ним, но у нас званый обед. Жратва, выпивка и гости. Франсуа заправляет. Может, сам завезешь?

— Да я бы завез, но боюсь ехать в ваши края.

— Уймись, Хэнк, какой дурак позарится на твой «фольксс»?!

— Джон, у меня новехонький «БМВ».

— Чего?

— Позавчера оторвал. Мой консультант по налогам уверяет, что за это полагается скидка.

— Налоговая скидка? Невероятно...

— Он так сказал. Говорит, в Америке деньги надо тратить, а то отымут. Но теперь с меня взятки гладки — все спустил.

— Но надо все же взглянуть на твой сценарий. Продюсерам пасть заткнуть.

— Уговорил. Знаешь универсам «Ральф» возле гетто?

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1994, № 9, 10.

В этой части романа читатель встречается с первым кандидатом на главную роль в будущем фильме — Томом Пеллом. Это не кто иной, как Шон Пенн, не расстававшийся со своим телохранителем; упоминается и его жена, поп-певица Рамона — за этим именем скрывается Мадонна, которая, приводя в экстаз соседей, тоже захаживала в гости к Чарлзу Буковски.

Далее на сцену выходит режиссер Мак Остин. Его прототип — Деннис Хоппер. Эпизод встречи в доме Хэнка воспринимается документально, включая звонок Барбета Шредера по поводу завещания: «В случае моей смерти не допускайте Денниса Хоппера к постановке «Пьяни». Пусть снимет кто угодно, только не Деннис Хоппер».

Главную роль в фильме «Танец Джима Бима» (кстати, «Джим Бим» — марка виски) получил все же не Том Пелл, а Джек Бледсоу (Микки Рурк), женская досталась Франсин Бауэрс (Фей Данауэй). Финансирование взяла на себя компания во главе с двумя ушлыми ребятами — Гарри Фридманом и Нейтом Фишманом. И не заглядывая в титры, можно безошибочно назвать подлинные имена этих рисковых парней — Менахем Голан и Йорам Глобас, а «Файерпауэр» звучит как синоним «Кэннон». Это было время, когда, одержимые жаждой респектабельности, Голан и Глобас занялись поддержкой «высокохудожественных» проектов и выпустили «Потоки любви» Джона Кассаветиса, «Любовников Марии» и «Поезд-беглец» Андрона Михалкова-Кончаловского и — «Болеро» Джона Дерека.

Великий американский писатель Виктор Норман, с которым знакомится Хэнк, — Норман Мейлер. «Крутые ребята катаются на «бээмвэшниках», — подкалывает его Чинаски, намекая на «черный» фильм «Крутые ребята не танцуют», поставленный Мейлером в 1987 году по собственному роману-бестселлеру.

Здесь упоминается еще один фильм — «Потерянный уик-энд» — это картина Билли Уайлдера 1945 года; Рей Милленд сыграл в ней писателя-алкоголика, допивающегося до белой горячки и готового заложить свое орудие производства — пишущую машинку.

Да, и специально для фанов: полное название сигарет, которые курил Хэнк — «Мангалоре Ганеши Бидиз»; они очень быстро гасли, приходилось их несколько раз зажигать, покуда докуришь до конца. — *Прим. переводчика.*

— Да.
— Я там припаркуюсь и оттуда звякну. А ты подгребешь, ладно?
— Договорились.

Мы с Сарой дождались Джона у нашего черного «БМВ», пересели в его машину и двинулись через гетто.

— Не боишься, что критики и читатели затрахают тебя за эту шикарную тачку?
— Их собачье дело — следить за красотой моего слога.
— Они не всегда с этим справляются.
— Их проблема.
— Сценарий с тобой?
— Как миленький, — сказала Сара.
— Позволь представить тебе мою секретаршу.
— Единым духом накатал, — сказала Сара.
— Я гений.

Мы подкатили к дому Джона. Площадку перед ним запрудили автомашины. Был разгар дня, шел, наверное, второй час. Мы прошли через дом во внутренний двор. Накрытые к обеду столы успели потерять свою свежесть; тут и там торчали пустые бутылки; жухли под солнцем ломти арбуза. Мухам уже надоело летать над этим кладбищем жратвы, и они смылись. Гости, проторчав здесь часа три, тоже выглядели неважно и раскололись на множество группок человека по три-четыре. Это была смесь Голливуда с Европой и кое-чем еще. Это кое-что не имело определенного лица, но его присутствие явно ощущалось и не собиралось растворяться в эфире. Я почувствовал разлитую в атмосфере ненависть и растерялся. Но Джон знал, как справиться с ситуацией; он откупорил несколько новых бутылок.

Мы подгребли к Франсуа. Он трудился у гриля. Франсуа уже упился в стельку и помрачнел. Вверенные ему цыплята потихоньку превращались в уголья, а он все вращал и вращал вертел над огнем.

Выглядел он ужасно. Голову его венчала широкополая белая шляпа, которая, видно, не раз падала с затылка и здорово загваздалась. Он увидел нас.

— А я-то вас жду, жду! Припозднились! Случилось чего?
— Прости, Франсуа, припарковались далековато.
— Я для вас цыпляток припас! Угощайтесь!

Он взял две картонные тарелки, плюхнул на каждую по куску курятины.

— Спасибо, Франсуа.

Мы с Сарой нашли местечко у стола и присели. Джон устроился рядом.

— Франсуа переживает. Он думает, что я зарезал кого-нибудь из его подопечных. Все пересчитывает грудки, крылышки и окорочка. Чуть не плачет. Я их у «Ральфа» закупил. А он не верит.

— Франсуа очень чувствительный, — заметила Сара.

— До невозможности, — ответил Джон. — Но это бы ладно. Хуже другое. Он зациклился на охране от воров. Намотал везде колючей проволоки, нашпиговал забор сигнализацией. Чуткой до ужаса. Я раз перднул, и она сработала.

— Брось травить, Джон.

— Ей-богу. Ну так вот. На днях Франсуа выходит, садится в машину. Включает зажигание. Переключается на задний ход — тачка ни с места. Он решил, что сцепление отказало. Выходит из машины, глядь — двух задних колес нет как нет.

— Невероятно.
— Но факт. Они под задний мост кирпичей навалили.
— А передние колеса оставили?
— Да.
— Где же вы взяли новые колеса и покрышки? — спросила Сара.
— Откупили у грабителей.
— Это как? — спросил я. — Можно добавки?

Джон налил.

— Стучат в дверь. «Колеса нужны?» Я говорю — входите. «Бо́шки оторву!» — вопит Франсуа. В общем, выпили винца и договорились о цене. Не сразу, правда, — выдуть пришлось немало, но в конце концов они вкатили колеса прямо в дом. Вот так.

— И во сколько же вам это обошлось? — осведомилась Сара.
— Тридцать три бакса. По-моему, неплохо за пару колес и покрышки.
— Неплохо, — согласился я.
— Если быть точным, мы сошлись на тридцати восьми. Пятерку они выклянчили за обещание больше у нас не воровать. Колеса.
— Других соглашений не заключили?
— Нет, они сразу отвалили. Потом выяснилось, что радио сперли. Ума не приложу, как исхитрились. Приемник-то стандартный, не карманный. Нет, это, я вам доложу, достойно восхищения.
— Да уж.
Джон поднялся. Со сценарием в руках.
— Надо спрятать. Есть укромное местечко. Спасибо за работу, Хэнк.
— Пустяки. Не стоит благодарности.
Джон ушел. Я взглянул в свою тарелку.
— Боже милостивый, разве ж это еда? Курчонок дотла спалился!
— Мой тоже.
— Там у забора мусорный ящик. Давай выкинем.
Мы направились к забору. Над ним торчали черные мордашки; глазенки сразу обратились в нашу сторону.
— Дядь, дай курочки!
— Эй, мудило, оторви крылышко!
Я вплотную приблизился к забору.
— Да тут одни угли.
Быстрая ручонка в мгновение ока стибрила останки курицы с моей тарелки; другая очистила Сарину.
Удальцы с визгом рванули с места события. Остальные ринулись следом.
— В такие минуты ненавидишь себя за то, что ты белая, — сказала Сара.
— Бывают гетто и для белых. А также черные богачи.
— Разве сравнишь!
— Но мы-то тут при чем?
— Каждый должен начинать с себя...
— Меня увольте. Мне моя белая задница ближе. Давай-ка лучше сольемся с народом и примем по маленькой.
— У тебя на все один ответ: давай примем.
— Это не ответ; признание немощи.
Народ по-прежнему кучковался группками. Даже тут, на этих занюханных задворках, выгородились свои гетто: вот публика района Малибу, а вот — с Беверли Хиллз. Леди и джентльмены в туалетах из лучших модных домов безошибочно узнавали в толпе себе подобных и стягивались друг к другу, не испытывая ни малейшего желания смешиваться с инородными особями. Удивительно, как они вообще решились появиться в черном гетто Вениса. Видать, у них шик такой. Самое же противное — эти богатые и знаменитые по большей части мудаки и ублюдки. Просто им подфартило подобраться поближе к корыту. Или удалось откачать деньжат из карманов публики-дуры. Эти слепоглухонемые бездари, обделенные душой, казались ей небожителями. Плохой вкус плодит гораздо больше миллионеров, чем хороший. И все решается большинством голосов. А на безрыбье и рак рыба. В конце концов, если не эти, то кто? Не они, так другие, ничем не лучше...
Мы подсели к столику Франсуа. Он погрузился в глубокую печаль и не замечал ничего вокруг. Во рту торчала обслюнявленная надломленная сигара. Франсуа уставился в стакан с выпивкой. Шляпу он так и не снял. Чувство стиля не покидало его даже в самые тяжкие моменты жизни. Но теперь оно начало ему изменять, это был плохой знак.
— Где вас черти носили? Я из-за вас обед задержал. Почему опоздали?
— Слушай, старина, может, соснешь чуток? Утро вечера мудренее...
— Ни хрена оно не мудренее. В чем и беда.
Подошел Джон.
— Я возьму его на себя. Он у меня будет как огурчик. Пойдемте, я вас кое с кем познакомлю.
— Да нет, нам пора.

— В такую рань?
— Душа не на месте из-за этого бээмвэшника.
— Ну ладно, я вас отвезу.

Машина стояла на месте как ни в чем не бывало. Мы пересели и помахали Джону, отъезжавшему на гетто-парти к бедняге Франсуа.

Мы быстро вырулили на шоссе.
— Как-никак, а сценарий ты сварганил, — сказала Сара.
— Как-никак, да.
— Неужто его правда поставят?
— Он ведь про пьянь. А кого пьянь интересует?
— Меня. А кто будет играть главную роль?
— Франсуа.
— Франсуа?
— Да.
— А у нас дома выпить есть?
— Пол-ящика «гамей божоле».
— Это хорошо.

Я ударил по газам, и мы помчались туда, где нас поджидала эта прелесть.

•

Джон развернул бурную деятельность. Он размножил текст сценария и разослал продюсерам, агентам, актерам. Я вернулся к своим стихам. И разработал новую систему игры на тотализаторе. Тотошка играет в моей жизни важную роль. Позволяет забыть, что я вроде писатель. Беда с этой писаниной. Я без нее не могу, она как болезнь, как наркотик, как чертово бремя, но всерьез считать себя писателем я не хочу. Может, потому, что слишком их на своем веку навидался. Они в основном не пишут, а поливают грязью друг друга. Все, кого я встречал, были либо суетливыми пакостниками, либо старыми девами; они без конца пикировались и делали гадости, при этом чуть не лопаясь от сознания собственной важности. Неужели все пишущие были таковы? Во все времена? Наверное, так оно и было. Писательство, похоже, вообще сучья профессия. И одним сучизм дается лучше, чем другим.

Итак, мой сценарий выкинули на рынок, но особого ажиотажа он не вызвал. Говорили, что хотя сам по себе он и хорош, но публика на такой фильм не пойдет. Одно дело — показать, как небесталанный и самобытный человек гибнет от алкоголя; совсем другое — когда весь сюжет — пьянка, да и все... Какой тут смысл? Кому это надо? Кому интересно, как эти алкаши живут или дохнут?

Вскоре позвонил Джон: «Слушай, я послал сценарий Маку Остину, ему понравилось. Он согласен ставить. И хочет взять на главную роль того же парня, что и я».
— А что за тип?
— Том Пелл.
— Да, из него алкаш получится.
— Пелл без ума от сценария. Он просто торчит от твоей писанины, все прочитал. И сценарий ему так нравится, что он согласен сыграть за горсть орешков.
— Господи...
— Но при условии, что ставить будет Мак Остин. А я его не люблю. Он мой враг.
— С чего вдруг?
— Есть причины.
— Почему бы вам не заключить перемирие?
— Ни за что! И Мак никогда не будет ставить мой фильм!
— Ладно, Джон, черт с ним.
— Нет, погоди. Я хочу собрать Мака Остина, Тома Пелла у тебя дома. И сам приеду. Ну и ты, естественно, должен быть. Может, ты убедишь Тома сниматься без Остина? Том, кстати, гениальный актер.
— Знаю. Пускай приезжают. И Рамона будет?
— Нет.

Рамона, знаменитая поп-певица, была женой Тома.
— Когда тебе удобно?

— Они согласились на завтра, на полдевятого вечера, если не возражаешь.
— А ты подшустрил.
— Закон профессии — волка ноги кормят.
— А я думал, она вроде шахмат.
— Скорее, похожа на игру в шашки между идиотами.
— Причем один идиот выигрывает.
— А другой наоборот.

Я выяснил некоторые подробности о взаимоотношениях Джона Пинчота и Мака Остина. Большинство своих фильмов Джон снял в Европе, а Остин — в Америке, но в Голливуде они поневоле встречались в одних и тех же харчевнях. Не скажу точно, кто из них пьющий, а кто нет, но каша заварилась, когда они сидели за соседними столиками и завели цеховой разговор насчет там технологии, подтекста, профессионализма и прочего. Инсайда всякого.

Словечки летели от стола к столу, как теннисные мячики, на потеху киношной публике.

Наконец Мак поднялся и выкрикнул в лицо Джону:

— И ты еще называешься режиссером? Да я бы тебя регулировщиком не поставил!

На мой взгляд, он был неправ. Управление транспортом требует хорошей подготовки.

Но кто-то уже успел публично обвинить Мака в том, что он не справился бы с регулировкой. И теперь он возвращал комплимент. Баланс по части ненависти в Голливуде соблюдался строго.

Потом до меня не раз доходили слухи о том, как Мак и Джон наезжали друг на друга.

И теперь они встретились у меня...

Интерьер. Дом сценариста. 8.15 вечера.

Джон пришел чуть раньше намеченного срока.

— Сейчас увидишь этого Остина, — сказал он. — Мак только что съехал с колес и чувствует себя преотвратно. Выглядит, как сдутая шина, как чулок, снятый с ноги.

— Очень хорошо, — вмешалась Сара, — что он нашел в себе силы покончить с этим делом. Такое не каждому под силу.

— Да черт с ним, — ответил Джон.

Прочие явились в 8.35. Том в кожаной куртке. Мак в замшевом пиджаке с кожаной бахромой. На шее — полдюжины золотых цепей. Покончив с церемонией приветствий, я налил Тому вина. Мы кучковались у кофейного столика.

Том сразу взял быка за рога.

— Я ознакомился со сценарием. Мне понравилось. Захотелось влезть в шкуру этого типа. Чувствую материал. Это моя роль.

— Спасибо, старина. На тебя вся надежда.

— У нас с Томом есть поддержка. Можно запускаться.

— Ты уверен, что не хочешь пригубить, Мак? — спросил я.

— Нет, спасибо.

— Я принесу содовой, — сказала Сара. — Или лучше чаю?

— Содовая пойдет.

Сара вышла за водой. У нас в доме всегда в изобилии качественная содовая вода. Самая лучшая.

Я залпом выпил свой стакан, налил другой, ощущая смутное беспокойство насчет возможного компромисса.

— Мне необходим Мак. Я знаю его как режиссера. Я ему доверяю, — сказал Том.

— А мне не доверяешь? — спросил Джон.

— Дело не в этом. Просто мне с Маком проще работать.

— Только я могу снять этот фильм, — сказал Джон.

— Послушай, — начал Том, — я знаю, как много значит для тебя эта вещь. Мы найдем тебе место. Заплатим как следует, предоставим свободу действий. Соглашайся. Надо срочно запускаться. Пойми нас.

Вернулась Сара с содовой для Мака.

— Мы с Томом нашли общий язык, — вставил Мак.

— Да ты не способен... — заговорил Джон.

— ...управлять транспортом, — закончил Мак.

Спор затянулся на несколько часов. Сара, Джон и я то и дело прикладывались к стаканчикам. Том не отставал. Только Мак дул содовую.

— Сколько можно болтать! — не выдержала наконец Сара. — Надо же прийти к какому-то решению.

Но дело не двигалось с мертвой точки. Никто не хотел уступать. Я не знал, что предпринять. Мне такие шутки не в подъем.

Разговор помаленьку свернул в сторону. Стали по очереди травить анекдоты. Выпивка текла рекой.

Под конец не помню уж кто рассказал одну смешную историю, и она дошла до Мака Остина. Его вдруг разобрало, он откинулся в кресле и заржал. Золотые вериги заходили ходуном.

Пришло время расставаться. Тому и Маку пора было идти. Мы распрощались. И когда их машина отъехала, Джон взглянул на меня:

— Слыхал этот идиотский смех? Видал, как эти побрякушки прыгают у него на шее? Над чем он, интересно, ржал? Нет, ты видел эти дурацкие цепи?

— Видел, — ответил я.

— Он чувствовал себя не в своей тарелке, — сказала Сара. — Все пили, а он нет. Вам приходилось бывать в компании, где все надрались, а ты сидишь трезвый как стеклышко?

— Нет, — признался я.

— Можно от вас позвонить? — спросил Джон.

— О чем речь!

— Мне надо срочно связаться с Парижем.

— Шутишь?

— Не беспокойся, я позвоню за счет абонента. Надо переговорить с моим адвокатом. Сделать добавление к завещанию.

— Валяй.

Джон подошел к аппарату и стал заказывать разговор. Я налил ему в стакан.

— Как все-таки тяжко дается это кино, — сказала Сара.

— Слава Богу, хоть движется помаленьку.

— Думаешь — движется?

— Да черт его знает...

Джон наконец-то связался с Парижем. К этому моменту он уже изрядно нагрузился, и куражу у него прибавилось. Нам было слышно каждое его слово.

— Поль! Да, это Джон Пинчот! Да, срочно! Мне надо внести поправку в завещание! Готов? Ага, подожду.

Джон бросил взгляд в нашу сторону.

— Исключительно важно!

И дальше:

— Да, Поль, насчет фильма. У меня все под контролем. Называется «Танец Джима Бима», сценарий Генри Чинаски! Отличный! Диктую. «В случае моей смерти режиссуру ни в коем случае не передавать Маку Остину! Этот фильм можно доверить кому угодно, только не Маку Остину!» Записал, Поль? Да, спасибо большое, Поль. Да, прекрасно себя чувствую. А ты как? Кому угодно, кроме Мака Остина! Спасибо огромное, Поль! Спокойной ночи! Спокойной ночи!

Потом мы выпили вместе. Джону надо было идти. В дверях он задержался.

— Нет, ты слыхал этот идиотский смех? Видал эти побрякушки?

— Да, Джон.

Наконец он отвалил. Вечер кончился. Мы вышли на крыльцо позвать домой кошек. У нас их пятеро, и мы не ложимся, пока все они не вернутся под крышу.

Соседям слышно, как мы скликаем кошек поздно по вечерам или рано утром. Соседи у нас хорошие. А пятерых усатых созовешь не скоро.

Дня через три-четыре позвонил Джон.

— Джек Бледсоу прочел сценарий и одобрил, желает сниматься. Я пытался послать его к тебе, но он боится подпасть под твое влияние. Говорит, лучше ты к нему подъезжай.

— А так я что — влияния не окажу?

— Ему виднее.

— Думаешь, он справится с ролью?

— Вопрос! Он же прямо с улицы! Каштанами торговал! В Нью-Йорке!

— Я видел кое-какие его фильмы...
— И что?
— Может, ему не стоит каждый раз скалиться, когда он не знает, что делать в кадре? И лупить кулачищем по холодильнику. И еще эта дурацкая нью-йоркская походка — будто у него банан в жопе.
— Он был боксером, Джек Бледсоу этот.
— Эка невидаль! Все мы были боксерами!
— Он сделает эту роль, поверь.
— Джон, я не хочу, чтобы в нашем фильме воняло Нью-Йорком. Мой герой — парень из Калифорнии. Калифорнийцы — ребята простые, без затей. Они не суетятся и просчитывают каждый шаг. Не психуют зазря. И главное — они готовы к убийству. И при этом не напускают никакого туману.
— Вот и объясни ему все это.
— Ладно. Где и когда?

•

Встречу назначили на восемь вечера в северном Голливуде. Мы минут на пяток опоздали. Долго искали дом в лабиринте каких-то темных тропинок.
— Надеюсь, у него найдется выпить. Надо было с собой захватить.
— Наверняка у него есть, — сказала Сара.
Мы запутались в нумерации. Наконец увидели на балконе одного из домов Джона.
— Сюда давайте!
Мы поднялись по лестнице. В этом гнездышке Джек скрывался от всенародной любви.
Джон отворил дверь, и мы вошли. Они сидели на диване — Джек Бледсоу и его милок Ленни Фидело. Фидело играл с ним в эпизодах. Джек Бледсоу выглядел точь-в-точь как экранный Джек Бледсоу. Ленни был огромный парень, тяжеловес. Прожитая жизнь читалась на нем как открытая книга. Он мне сразу понравился. Глаза у него были большие и печальные. Руки крупные. Он казался усталым и одиноким. В порядке, в общем.
Стали знакомиться.
— Что за парень? — спросил я Джека, кивая на Ленни. — Твой телохранитель?
— Ага, — ответил Джек.
Джон стоял, улыбаясь, предвкушая теплую задушевную встречу. Впрочем, черт знает что он там думал.
— У тебя выпить есть? — спросил я.
— Только пиво. Сойдет?
— Сойдет, — ответил я.
Ленни вышел в соседнюю комнату за пивом. Мне стало жаль Сару. Она, бедняжка, не пивная душа.
Стены были оклеены афишами боксерских матчей. Я прошелся, посмотрел. Здорово. От одного их вида почувствовал себя мачо.
Из дивана торчали пружины, подушки валялись на полу вперемешку с ботинками, журналами, бумажными пакетами.
— Типичная мужская берлога, — засмеялась Сара.
— Ага. Мне нравится, — сказал я. — Много я повидал на своем веку, но это — высший класс.
— Нам нравится, — сказал Джек.
Вернулся Ленни с пивом. Баночным. Мы вскрыли жестянки и, отхлебнув по паре глотков, расселись.
— Значит, сценарий ты прочитал? — спросил я Джека.
— Да. Этот парень — вы сами?
— Я. Только в далеком прошлом.
— А вы порядком нахлебались за свою жизнь, — сказал Ленни.
— Было.
— А вы правда торговали сэндвичами вразнос?
— Приходилось.
Пивко было хорошее. Воцарилось молчание.
— Ну, что скажешь? — спросил Джон.

— Насчет Джека?
— Да.
— Годится. Надо только его слегка встряхнуть.
— Прояви свои борцовские качества, — сказал Джон.
Я встал и принял стойку.
— Уймись, — сказала Сара.
Я сел.
— У меня был неплохой захват. Но всегда недоставало воли к победе. Чувствовал себя неуверенно. А пиво еще есть?
— Конечно, — спохватился Ленни и пошел за пивом.
Весь Голливуд знал, что Джек Бледсоу в контрах с Томом Пеллом. Во всех интервью он не упускал случая его подковырнуть: «Том — из района Малибу. А я прямо с улицы». Мне-то плевать, откуда актер родом, лишь бы играть умел. Они оба умели. И на кой им катить бочку друг на друга, как это в заводе у писак?!
Ленни принес пиво.
— Последнее, — объявил он.
— Тьфу ты, жалость какая, — загрустил я.
— Я сейчас, — сказал Джон.
И побежал за пивом. Умничка Джон.
— А как вам Джон Пинчот? — спросил Джек.
— Ты видел его документашку про Лидо Мамина?
— Нет.
— Пинчот не знает страха. Любит играть со смертью.
— Он на ней зациклился, да?
— Вроде того. Кроме фильма о Мамине он сделал еще кое-что. Я ему верю как самому себе. Голливуд его не охмурил. Хотя, конечно, еще всякое может случиться.
— А вас-то самого?
— Что — меня?
— Вас-то Голливуд не взял за жопу?
— Никак нет.
— С тем и помрете?
— Зачем же — жизнь только начинается.
— Хэнк терпеть не может кино, — сказала Сара. — Последний фильм, который ему понравился, «Потерянный уик-энд», и было это сто лет назад.
— Там только Рей Милленд был хорош, а остальное — липа, — сказал я.
Мне захотелось отлить, и я спросил, где сортир.
Пошел, сделал свое дело.
Повернулся к раковине вымыть руки.
Что за мать твою так?
В раковине торчало белое полотенце. Один конец зафигачили в сток, другой свисал на пол. Мне это не понравилось. Полотенце промокло насквозь, с него капало. На кой черт надо было это делать? Что бы это значило? Следы недавнего веселья? Я чувствовал, что это неспроста. Да, как же я, однако, стар; отстал от жизни. Столько прожив, столько познав, я, поди ж ты, не мог разгадать смысла какого-то паршивого мокрого утиральника.
И главное, Джек знал, что я сюда иду, — почему не убрал эту фигню? Может, это мне послание?
Я вышел из уборной.
Будь я нью-йоркцем, я бы как ни в чем не бывало поинтересовался: «А чой-то у вас там в раковине мокрое полотенце делает?»
Но я калифорниец. И потому молча вошел в комнату и сел, не сказав ни слова, ибо это не мое собачье дело.
Джон уже вернулся с пивом, и у меня под рукой оказалась открытая банка. Я взял ее. Жизнь вновь была хороша.
— На главную женскую роль приглашу Франсин Бауэрс, — сказал Джек. — Она мне не откажет.
— Я тоже знаком с Франсин, — сказал Джон. — И тоже шепну ей словечко.
— Почему бы вам не объединить усилия? — спросила Сара.
Ленни снова ушел за пивом. Он четко следил за этим делом. Наш человек.

— Интересно, а мне там не найдется ролишка? — спросил он.
Я взглянул на Джона.
— Ленни всегда со мной снимается, — сказал Джек.
— Найдется для тебя роль. Обещаю, — сказал Джон. — Займем тебя.
— Я читал сценарий, — сказал Ленни. — По-моему, я мог бы сыграть бармена.
— Но тебе придется лупить по башке своего дружка, — заметил я.
— Нет проблем, — ответил Ленни.
— Да, — сказал Джек. — Это ему не впервой. Он мне однажды зуб вышиб.
— Неужели? — переспросила Сара.
— Вот он не даст соврать, — ответил Джек.
Мы потягивали пивко. Болтали о пустяках. О подвигах Ленни. Я понял, что в случае чего за ним не заржавеет.
Пиво кончалось, надо было отчаливать.
Перед уходом я совершил еще один поход в сортир. Потом я и Сара стали прощаться. Джон оставался, наверное, хотел обговорить какие-нибудь детали.
И тогда случилась вот какая странная штука. Я спросил у Джека: «Старик, а чего это у тебя там полотенце в раковине мокнет?»
— Какое еще полотенце? — удивился Джек.
Так закончился этот вечер.

•

Прошло три или четыре недели.
Однажды вечером зазвонил телефон. Это был Джон.
— Ну, как ты? Как Сара?
— Мы в порядке. А ты как — живой?
— Да. И «Танец Джима Бима» тоже. Франсин Бауэрс прочла его и возлюбила. Согласилась даже скостить свой обычный гонорар. И Джек тоже, только это секрет.
— А с чего это они?
— Мы работаем с «Файерпауэр Продакшнз» — с Гарри Фридманом и Нейтом Фишманом. Они ушлые ребята насчет всяких гонорарных скидок. Против них не попрешь. Была, правда, легкая паника — агент Джека требовал включить в контракт пункт о гарантированной оплате.
— А это что за зверь?
— Это значит, что Джек получит свои денежки независимо от того, будет фильм закончен или нет. Большие «звезды» обычно всегда настаивают на этом пункте.
— Не верится, что наш фильм будет снят.
— С Томом Пеллом, который обещал сниматься за так, дело было бы вернее.
— Жаль, что Том выбыл из игры.
— Но свое дело он сделал. Когда Джек пронюхал, что Том собирается у нас сниматься практически бесплатно, он сразу проявил к нам интерес. И «Файерпауэр» зашевелилась. Так что мы свой клок шерсти урвали.
— А знаешь, что сказал Липпи Лео Дурочер?
— Что за тип?
— Бывший бейсболист. Он сказал: лучше быть везучим, чем талантливым.
— Но мы-то и везучие, и талантливые.
— Возможно. А кто эти ребята из «Файерпауэр»?
— Новички в Голливуде. Аутсайдеры. Никто толком не знает, по какому разряду их записать. Они снимали в Европе социальные картины. Потом явились сюда и зарядили — пачками! Их все возненавидели. Они идут на контакт, но у них не разгуляешься.
— Так или иначе, за нашего «Джима Бима» они взялись.
— Да, причем они одни и клюнули. Они сидят в том большом небоскребе в северном Голливуде. Я зашел к Гарри Фридману. «Вы договорились с Бледсоу и Бауэрс?» — «Да», — говорю. — «Порядок. Картина у нас в кармане». — «А сценарий почитать не желаете?» — «Нет», — отвечает.
— Любопытный тип.
— В Голливуде его на дух не переносят.
— Жаль.

— Ты бы его видел! Толстущий. Кстати, в четверг он празднует свой день рождения. Вам с Сарой надо прийти. Там и его партнер Нейт Фишман будет.

— Придем. Жду указаний.

Минут через десять опять зазвонил телефон.

— Хэнк, это Тим Радди, я один из продюсеров «Джима Бима».

— Вы работаете с «Файерпауэр»?

— Нет, я с Джоном. Мы сопродюсеры. Я и еще Лэнс Эдвардс.

— А-а!

— Скажите, вы знаете Виктора Нормана?

— Читал.

— И он вас читал. Он тоже пишет сценарий для «Файерпауэр». Собирается на вечеринку к Гарри. Просил узнать, не заедете ли вы по пути в «Шато Мормон»? А оттуда вместе могли бы отправиться к Гарри.

— В каком он номере?

•

В четверг мы поехали в «Шато Мормон». У входа швейцар принял нашу машину, и мы вошли в холл. Нас с улыбкой встретил лысеющий мужчина. Тим Радди. Мы пожали друг другу руки и проследовали за ним. На стук открыл Виктор Норман. Мне понравились его глаза. Он казался спокойным и мудрым.

Опять рукопожатия. Сара выглядела классно. Норман на нее пялился.

Пожимая ему руку, я сказал: «Пьянь знакомится с Чемпионом».

Это ему польстило.

Виктор Норман — пожалуй, самый известный в Америке романист. Он не вылезает с телевидения, на слово у него никакого чутья. Но что мне в нем нравится — он совсем не боится феминисток. Он последний защитник мужиков во всех Соединенных Штатах. На это теперь мало кто отважится. Мне не всегда нравится его литпродукция, но моя мне тоже нравится не вся.

— Меня поселили в самых больших апартаментах и со скидкой. Говорят, для них это хорошая реклама. Но мне-то все равно — счет оплачивает «Файерпауэр».

Мы вышли на балкон. Открылся ужасный вид на ужас что за город.

Было сыро и холодно.

— Слушай, старик, — сказал я, — а выпить у тебя не найдется?

Мы с Виктором вернулись в комнату. Она вселяла чувство безопасности. Настоящая крепость. К тому же очень уютная.

Виктор принес бутылку вина.

— Вино есть, вот открывалку никак не найду.

— Пустяки, — вздохнул я с облегчением. Он в этом деле не профессионал.

Виктор Норман набрал какой-то номер: «Будьте добры, открывалку. Штопор... И еще вина. Несколько бутылок...»

Он вопросительно посмотрел на нас.

Пока вино не прибыло, началась беседа.

— Я делаю с «Файерпауэр» две ленты. Одну как сценарист и режиссер. В другой я играю. Режиссер — Джон-Люк Модар. Надеюсь, мы с ним поладим.

— Желаю удачи, — сказал я.

Поболтали еще о каких-то пустяках. Потом Виктор рассказал, как он познакомился с Чарли Чаплином. Это была добрая, сумасшедшая, забавная история.

Принесли вино, мы сели. Сара и Тим Радди продолжали болтать. Сара поняла, что Тим чувствует себя неловко, и пыталась его подбодрить. У нее это здорово выходит.

Виктор взглянул мне в лицо.

— Работаешь над чем-нибудь?

— Лужу поэму.

По его лицу пробежала тень.

— Мне дали миллион аванса под роман. Год назад. Я и страницы не накропал, а денежки тю-тю.

— Боже!

— Бог тут не поможет.
— Я слыхал, у тебя много уходит на алименты бывшим женам.
— Да.
Я пододвинул ему свой стакан. Пустой. Норман его наполнил.
— А я слыхал, ты крепко зашибаешь.
— Да.
— А что это ты смолишь такое?
— «Биди». Индийские. Их прокаженные крутят.
— Да ну?
Вино текло, время шло.
— Боюсь, нам пора на вечеринку, — сказал Виктор Норман.
— Могу подвезти.
— О'кей.
Мы спустились вниз. Тим Радди отправился своим ходом.
Швейцар подвел мою тачку к подъезду. Я дал ему чаевые, Виктор и Сара сели. Я развернулся и двинулся на праздник Гарри Фридмана.
— У меня тоже есть черный «БМВ».
— Крутые ребята катаются на черных бээмвэшниках, — сказал я.
Мы немножко припозднились, но народ еще собрался не в полном составе. Виктора Нормана усадили через несколько столиков от нас. Не успели мы усесться, как официант подал вино. Белое. На халяву сойдет.
Я залпом осушил бокал и сделал официанту знак добавить.
Я заметил на себе взгляд Виктора.
Гости понемногу прибывали. Я увидел знаменитого актера с несходящим загаром. Он, говорят, ни одной гулянки не пропускает по всему Голливуду.
Сара толкнула меня локтем. Появился Джим Серри, авторитет по наркоте в славные шестидесятые. Он тоже аккуратно посещает все места, где даром наливают. Выглядел он усталым, грустным и каким-то выпотрошенным. Мне стало его жаль. Он ходил от столика к столику. Оказался у нашего. Сара изобразила радостное оживление. Она у меня чистая шестидесятница. Я пожал ему руку.
— Привет, малыш, — сказал я.
Зал стремительно наполнялся. Люди все были незнакомые. Я регулярно сигнализировал официанту, чтобы не обносил нас. Наконец он бухнул на стол полную бутылку.
— Когда кончится, я принесу другую.
— Спасибо, труженик ты наш.
Сара подала мне завернутый в бумагу презент для Гарри Фридмана. Я положил его на колени.
Появился Джон и подсел к нам.
— Рад, что вы с Сарой здесь, — сказал он. — Поглядите, что за публика: и ворье, и киллеры, пробы ставить негде!
Джону все это нравилось. Он парень с воображением. Это помогает ему в жизни — и днем, и ночью.
Вскоре в зал вошел какой-то ужасно важный тип. Послышались аплодисменты.
Я кинулся к нему с деньрожденным подарком.
— Мистер Фридман, поздравляю...
Джон схватил меня за полу пиджака и подтянул назад к столику.
— Осади, это не Фридман! Это Фишман.
— Ах ты!..
Я сел.
И заметил, что Виктор Норман по-прежнему ест меня взглядом. Я отвернулся первым. Он смотрел на меня так, будто глазам своим не верил.
— Ладно, Виктор, — громко сказал я. — Ну, снял я штаны перед почтенной публикой, так что ж теперь — мировая война, что ли, разразится?
Он отвел глаза.
Я встал и пошел в сортир.
Я маленько заплутался и попал на кухню. Там сидел водитель автобуса. Я достал кошелек, вынул десятку. Сунул ему в кармашек футболки.

— Я не могу это принять, сэр.
— Почему?
— Не могу, и все.
— Все берут чаевые. Почему вам нельзя? Кстати, я всю жизнь мечтал водить автобус.
Я вышел, вырулил в зал и сел на место.
Сара наклонилась ко мне и прошептала: «Тут без тебя Виктор Норман подходил. Сказал, что, мол, очень благородно было с твоей стороны никак не отозваться о его писанине».
— Молодец я, а, Сара?
— Еще бы!
— Разве я не хороший мальчик?
— Замечательный!
Я посмотрел в сторону Виктора Нормана, поймал его внимательный взгляд. Кивнул головой и слегка подмигнул.
Тут наконец вошел настоящий Гарри Фридман. Кое-кто поднялся и зааплодировал. Прочие уже притомились для таких жестов.
Фридман сел за стол, ему тотчас подали угощенье. Пасту. Нам всем тоже разнесли пасту. Фридман принялся за еду и целиком ушел в это занятие. Сразу было видно, что поесть он не дурак. Фигура тому соответствовала. Оделся он в старый костюм и поношенные ботинки. У него была крупная голова, толстые щеки. Он запихивал пасту в рот огромными порциями. Глаза у него были тоже большие, печальные и глядели с подозрением. Увы, он жил не на облаке. На мятой белой рубашке не хватало одной пуговицы, и в прореху выглядывал голый живот. Фридман напоминал младенца, который вырвался из-под опеки, раздулся в размерах и почти превратился во взрослого мужчину. В нем чувствовалась притягательная сила, но беда вам, коли вы ей поддадитесь — вашей слабостью не преминут воспользоваться. Галстука он не повязал. С днем рождения, Гарри Фридман!
В зал вошла молодая женщина в полицейской форме. Она подошла прямо к Фридману.
Гарри Фридман перестал жевать и осклабился. Губы его лоснились от пасты.
Дама-полицейский сняла с себя форменку и блузку. Титьки у нее были выдающиеся. Она тряхнула ими перед носом у Фридмана и провопила:
— Вы арестованы!
Все захлопали. Не знаю, почему.
Фридман сделал жест рукой, приглашая ее нагнуться к нему. Она повиновалась, и он что-то прошептал ей на ухо. Никто не расслышал его слов. Что он сказал?
— Пригласи меня к себе. Увидишь, как мы поладим.
— Что-то ты стала забывать старых друзей.
— Зайди ко мне в контору. Я устрою тебя в кино.
Дама-полицейский надела блузку, форменку и удалилась.
Народ потянулся к Фридману с приветствиями и поздравлениями. Он смотрел, никого не узнавая. Потом быстро покончил со жратвой и принялся пить. Выпить он тоже был не дурак. Мне это понравилось.
Он потихоньку расслабился и стал гулять между столиками, перебрасываясь словечком-другим с гостями.
— Боже, — сказала Сара, — погляди-ка!
— А что?
— У него макаронина прилипла к губам — и никто ему об этом не скажет!
— Вижу-вижу! — сказал Джон.
Гарри Фридман все ходил между народом и беседовал. И никто не заикался насчет макаронины.
Наконец он приблизился к нам, оказался через столик от нашего. Я поднялся с места и подошел к нему.
— Мистер Фридман, — начал я.
Он повернул ко мне монструозное лицо гигантского младенца.
— Да?
— Стойте-ка!
Я протянул руку, подцепил пальцами макаронину и отклеил от его рта.
— Вы так с ней и ходили. Извините, я не выдержал.
— Спасибо.

Я вернулся к нашему столику.

— Ну, и как он тебе? — спросил Джон.

— По-моему — прелесть.

— Я же говорил. В жизни ничего подобного не встречал, если не считать Лидо Мамина.

— Все равно ты поступил очень благородно — снял с него эту дурацкую лапшу. Ведь никто больше не осмелился!

— Я вообще ужасно благородный.

— Ой ли? И какие же благородные поступки за тобой числятся?

Наша бутылка опустела. Я подал знак официанту. Он насупился, но принес новую.

А я так и не смог вспомнить своего благородного поступка. Чтоб был недавний...

•

Начался предсъемочный период.

Все вроде шло гладко.

Потом позвонил Джон.

— Беда.

— Что стряслось?

— Фридман и Фишман...

— Что они выкинули?

— Пытаются выпихнуть моих продюсеров — Тима Радди и Лэнса Эдвардса.

— Радди я знаю, а кто такой Эдвардс — понятия не имею. В чем дело-то?

— Эти ребята давно со мной. Вложили деньги и время. А теперь Фридман и Фишман намерились дать им под зад коленкой. Давят на меня со всех сторон. Инвестиции срезают. У «Файерпауэр» дела пошли худо. Их акции поднимались до сорока пунктов, а сейчас их сбрасывают по четыре.

— Хреново.

— Они наседают: избавляйтесь, мол, от этих ребят, они нам ни к чему! — Но мне, отвечаю, нужны. — На кой черт? — спрашивают. — Я с ними подписал контракт. — Да что такое контракт! — говорят. — Это бумажонка, которую взять да и выбросить!

— Не слабо.

— Жмут и давят, давят и жмут... И будут жать, покуда все масло из меня не выжмут. Я уже согласился сократить съемочный период с тридцати четырех до тридцати двух дней. Бюджет скукоживается... Им не нравится мой звукооператор. Хотят взять подешевле. И главное, говорят, гони в шею своих продюсеров, они нам на фиг не нужны.

— Что думаешь делать?

— Не могу я выкинуть Тима и Лэнса. Мы вот с какого конца решили попробовать. Завтра я и Тим завтракаем с одним адвокатом. Его весь Голливуд знает. Одно упоминание его имени нагоняет страху. Он все может. А Тиму он кое-что задолжал. После завтрака мы заедем к Фридману и Фишману и адвоката этого прихватим. Хорошо бы и ты за компанию прошвырнулся, а? Сможешь?

— Конечно. Куда и когда?

Завтракали у «Муссо». Заняли большой стол в углу. Заказали и выпивку. К нам подтягивался народ перекинуться словечком с юридическим светилом. Правда, все просто дрожали перед ним от страха. Но светило вел себя крайне великодушно. На нем был очень дорогой костюм.

Адвокат, Лэнс и Джон разработали стратегию отношений с Фридманом и Фишманом. Я в это дело не вникал. Командовал юрист: ты скажешь то, а ты — сё. Этого не говори, я сам скажу. И все в таком духе.

Адвокаты, врачи и дантисты обирают людей до нитки. Писателям остается помирать с голодухи, кончать жизнь самоубийством или сходить с ума.

Завтрак закончился, мы разошлись по машинам и поехали к зеленому билдингу, где нас ожидали Фридман и Фишман. Мы договорились собраться у подъезда.

Секретарша проводила нас в кабинет Гарри Фридмана, и не успели мы войти, как Фридман встал из-за стола и начал с места в карьер:

— Сожалею, но ваши ребята обанкротились, и тут ничем не поможешь. Эти двое должны выйти из дела. Мы не можем тащить их на своем горбу. Мы не благотворительная организация.

Мы расселись вдоль стенки.

— Мистер Фридман, — начал Джон, — я не могу обойтись без этих людей, они знают суть дела.

Фридман, по-прежнему стоя, оперся костяшками пальцев о столешницу.

— Незаменимых нет! Тем более когда речь идет об этих господах. Зачем они нам? Ну ответьте, зачем?

— Они мои сопродюсеры, мистер Фридман...

— А я генеральный продюсер! Я главнее! И я в них не нуждаюсь! Кровососы! Пиявки!

За спиной Фридмана отворилась дверь, и вошел Фишман. Он был не таких внушительных размеров, как Фридман. Фишман обошел вокруг партнера. Он был шустренький. Выходя на второй круг, он прокричал:

— Пиявки! Пиявки! Пиявки!

И юркнул в ту же дверь, за которой, наверное, находился его кабинет.

Фридман опустился в кресло. Он наверняка знал, кого мы к нему привели.

Сидя за столом, он сказал уже вполне мирно:

— Нам никто не нужен.

Светило откашлялся и произнес:

— Прошу прощенья, но существует контракт...

Фридмана подбросило в кресле.

— А ты заткнись, ученая задница!

— Я с вами свяжусь позже, — пообещал светило.

— Валяй! Свяжется он со мной! Попробуй, свяжись, хрен заумный! Мне на тебя плюнуть и растереть!

Мы поднялись и направились к двери. Пошептавшись, Тим и светило отвалили. Джон сказал, что хочет продолжить беседу. Я тоже остался.

Мы снова сели.

— Не могу я платить этим парням, — сказал Фридман.

Джон подался вперед и погрозил пальцем:

— А какого же черта ты, Гарри, заставляешь их даром ишачить?

— А мне в кайф, когда на меня задарма ишачат.

— Разве ж это справедливо? Они уже несколько месяцев проработали! Ты должен им заплатить.

— Ладно, дам им пятнадцать тысяч.

— То есть тридцать на круг — за несколько месяцев?

— Нет, зачем, я дам пятнадцать на двоих.

— Это невозможно!

— Все возможно.

Тут он обратил внимание на меня.

— А это что за парень?

— Автор сценария.

— Староват что-то. Долго не протянет. Я урежу ему гонорар на десять тысяч.

— Руки коротки, я сам ему плачу.

— Тогда с тебя сниму десятку, а ты уж с него.

— Кончай, Гарри...

Фридман поднялся из-за стола, прошел к кожаному дивану у стены и, растянувшись на нем во весь рост, уставился в потолок и замолк. Потом послышалось всхлипыванье. Глаза Фридмана наполнились влагой.

— Нет у меня денег. Нету. Прям беда. Хоть вы помогите!

Он молчал добрых две минуты. Джон закурил, ожидая продолжения.

И Фридман, не сводя глаз с потолка, заговорил:

— Это ведь будет художественная картина, так?

— Ну да, — кивнул Джон.

Гарри Фридман слетел с дивана и подскочил к Джону.

— Произведение искусства! Искусства, мать его растак! Значит, и тебе хрен обломится!

Джон встал.

— Мистер Фридман, нам пора.

Мы двинулись к двери.

— Джон, — сказал Фридман, — этих кровососов надо отпустить. Пиявки! — услыхали мы его крик уже за дверью.

Мы пошли в сторону бульвара.

Мы с Сарой решили еще разок наведаться в гетто. Поехали на нашем дряхлом «фольксе», который, к счастью, не загнали.

Никаких неожиданностей по дороге мы не встретили, если не считать того, что кто-то выкинул на самую середку мостовой старый матрас, и нам пришлось сделать крюк.

А вообще эта местность напоминала деревню после бомбовой атаки. Улицы словно вымерли. Будто аборигены подали сигнал «в убежище!». Но при этом я чувствовал на себе сотни глаз. Может, воображение разыгралось.

Я затормозил, мы припарковались и постучали в дверь. На ней зияли пять пулевых пробоин. Раньше я их не видел.

Стук пришлось повторить.

— Кто там? — раздался голос Джона.

— Хэнк и Сара. Мы тебе звонили.

— Ах ты, мать честная!

Дверь отворилась.

— Прошу!

У стола стоял Франсуа Расин с бутылкой вина.

— Жизнь — пустая штука, — возвестил он.

Джон закрыл дверь на цепочку.

Сара пробежала пальчиками по пулевым отверстиям.

— Это что — термиты прогрызли?

Джон засмеялся.

— Ага. Садитесь.

Он принес стаканы, мы сели. Разлили вино.

— Они тут на днях девчонку разложили на капоте моей тачки. Впятером. Или вшестером. Мы вмешались. Они осерчали. И через пару дней вечерком являются — и бах-бах-бах — продырявили дверь. И — тишина.

— Но мы, слава Богу, живы, — констатировал Франсуа. — Сидим и винцо попиваем.

— Они пытаются выкурить нас отсюда, — сказал Джон. — На все идут, чтобы мы сделали ноги.

— Придет час, и мы их протянем навсегда, — вставил Франсуа.

— У них больше пушек, чем у копов, — сказал Джон. — И они гораздо чаще пускают их в ход.

— Все же лучше вам отсюда убраться подобру-поздорову, — заметила Сара.

— Шутишь? Мы заплатили за три месяца вперед. Мыслимо ли — такую прорву денег бросить коту под хвост!

— А жистянку свою дорогую под хвост пустить — дешевле, что ли? — сказал Франсуа, делая внушительный глоток.

— Вам хоть заснуть удается? — спросил я.

— Если на ночь нагрузиться как следует. Но вообще-то тут ни днем ни ночью покоя нет. Решетки на окнах — фигня. У моего соседа они тоже были. И в один прекрасный вечер сидит, ужинает, глядь — за спиной парень с пушкой. Через крышу пролез. В щель какую-то. Они слышат каждое наше слово. И сейчас, между прочим.

Из-под пола раздался громкий стук.

— Слыхали?

Франсуа вскочил и затопал ногами.

— Тихо! Тихо! Кончай стучать, мудак трахнутый!

Стук прекратился. Нам, видно, просто решили дать понять, что мы на мушке. Не более того.

Франсуа сел.

— Ужас какой! — сказала Сара.

— Твоя правда, — отозвался Джон. — Они сперли у нас телевизор, но он и ни к чему.

— Я думал, это негритянское гетто, а гляжу, у вас и латиносы появились.

— Да, — ответил Джон. — Тут база одной из самых крутых мексиканских группировок — V-66. Чтоб в нее вступить, надо кого-нибудь укокошить.

Воцарилась тишина.

— Как кинцо? — спросил я, чтобы прервать тягостное молчание.

— Подготовительный период в разгаре. Я вижусь с группой каждый день, мы работаем по многу часов. Скоро начнем снимать. «Файерпауэр» вкладывает все больше денег, фильм на мази. Если бы только нам на каждом шагу не подставляли подножку...

— Например? — спросила Сара.

— Ну, например, нам понадобилось взять напрокат кинокамеру.

— Камеру напрокат?

— Ага. А на студии говорят, что, мол, нельзя.

— Почему? — спросил я, подходя к окну, чтобы взглянуть на старину «фолькса».

— Потому что в прошлый раз «Файерпауэр» им за прокат не заплатила. Пускай, мол, сперва за старое расплатятся, а заодно и аванс внесут.

— И что — расплатились?

— Да.

Франсуа поднялся.

— Пойду посчитаю цыплят, — объявил он и вышел.

— А Франсуа не трухает? — спросила Сара.

— Нет, — ответил Джон. — Он чокнутый. На днях сидел один, вдруг является парочка. Один с пером. И тот, что с пером, говорит: «Деньгами давай!» А Франсуа ему: «Сам давай!» Бухой был вдрабадан. Схватил палку и давай их дуплить. Они выскочили как ошпаренные, Франсуа за ними, палкой погоняет и орет: «Вон из моего дома! Ищите другого дурака! И нечего моих цыпок пиздить!» И так по всей улице.

— Они его запросто убить могли.

— А ему море по колено.

— Повезло ему, — сказала Сара.

— Да. Скорее всего помогло то, что он француз, а не американец. У них к французам такой ненависти нет. Кроме того, они смекнули, что он с прибабахом, и вообще не все же из них убийцы. Есть и простые человеки.

— Ты хочешь сказать, что не все они человеки? — спросила Сара.

— Слишком человеки, — ответил Джон.

Вошел Франсуа.

— Пересчитал цыпок. Все на месте. Поболтал с ними. С цыплятушками своими побеседовал.

Франсуа сел. Джон наполнил его стакан.

— Хочу за́мок, — сказал Франсуа. — Хочу шестерых детей и большую толстую жену.

— Зачем тебе все это? — спросил я.

— Чтобы, когда я проигрываю, было бы с кем душу отвести. А сейчас, когда проигрываю, слова сказать не с кем.

Я хотел было заметить, что в случае проигрыша толстая жена и шестеро детей тоже вряд ли станут с ним беседовать. Но промолчал. Пожалел страдальца.

Вместо этого я сказал:

— Надо нам как-нибудь на скачки поехать.

— Когда? — оживился он.

— А скоро.

— Я как раз новую систему разработал.

— Систем этих — как грязи.

Зазвонил телефон. Джон снял трубку только после третьего звонка.

— Алло! Да! Да! Джон слушает! Что? Не может быть!

Он уставился на нас, держа трубку в опущенной руке.

— Отключился...

— Кто?

Джон все еще стоял возле аппарата.

— Гарри Фридман звонил.

— И что? — спросил я.

— Фильм заморозили, — ответил он.

Продолжение следует

Перевод с английского Нины Цыркун

Тень и дым

Сразу оговорюсь, что не претендую на оценку фильма Г.Городнего «Привести в исполнение», не собираюсь его рецензировать. На мой взгляд, фильм со всеми его экранными монологами: тюремного палача, преступника, приговоренного судом к смерти, начальника СИЗО, журналиста, бывшего прокурора, писателя, доктора юридических наук, со своей точки зрения высказывающихся о смертной казни, с включенными в повествование фрагментами кинохроники и телевизионной «Темы», участники которой рассуждают о том же, — этот фильм в себе самом несет всю тяжесть того материала, который вызвал его к жизни. Смертная казнь — одна из тех тем, которые не расположены к визуализации, для которой мыслительный эксперимент — это уже нечто слишком тяжелое, даже если и кажется, что мы соизмеряем свои усилия с этой морально неподъемной темой.

Исходя из этого, не будем ни спешить с заключениями о каких-то художественных просчетах авторов фильма (а их немало), ни рассыпать комплименты. Авторы уже сделали важное дело, оставив нас наедине с проблемой, которая требует не решения даже, а хотя бы осмысления.

•

Не так много есть персонажей, которых еще не удалось усадить перед микрофоном. Журналистика (киножурналистика в данном случае) не терпит пробелов, и в ее жесткости есть своя логика. Казалось бы, палач — именно та фигура, при встрече с которой здоровый журналистский цинизм просто обязан проявиться. Но эпизоды интервью с палачом, несомненно ключевые в фильме «Привести в исполнение», поражают именно своим спокойствием и даже какой-то вялостью на фоне шокирующих хроникальных кадров времен второй мировой войны, изображающих исполнение смертного приговора, и монологов человека, «приговоренного к исключительной мере наказания». Создается впечатление, что палач оказался не тем, за кого его принимали. Казалось бы, исповедь палача, само его появление в кадре уже самодостаточны. Тем не менее он становится невыделим и непознаваем, пока не назван. Здесь возникает первый вопрос, который никоим образом не связан с фильмом, но который им подсказан. Это вопрос об образе палача и значении именно этого образа, а не конкретного исполнителя смертного приговора.

Сразу приходится признать, что о палачах мы практически ничего не знаем, за исключением отрывочных историко-культурных сведений, которые принадлежат далекой романтической эпохе и несут на себе ее отпечаток. Это молчаливая фигура в колпаке или с неподвижным лицом и зеркальными глазами, в которых поймана мимика смерти. Порой кажется, что последние палачи остались где-то далеко в прошлом, на старинных гравюрах, а уже после гильотины исполнителями приговора оказываются машины, и палач как человеческое существо становится невидимым, своего рода механизмом власти.

В фильме лицо интервьюируемого полностью затемнено. Палач говорит и курит. В кадре только голос и дым. Сама специфика подобного интервью вынуждает спрятать персонаж, вывести его из зоны зрения. И здесь возникает неожиданный эффект: одинокий голос вынужден противостоять толпе говорящих, и этот голос не имеет права на то, чтобы говорить от «лица» человека.

Здесь затрагивается важная тема, связанная с рефлексией по поводу «человеческого». Палач становится невидимым вследствие развития гуманистического и рационалистического мировоззрений, сильно связанных друг с другом, но и противоречащих друг другу. Фигура палача располагается как раз в зоне противоречия. Его невозможно вписать в схему гуманистической культуры так, чтобы это не повлекло кардинального переосмысления ее принципов. С другой стороны, не вписывается он и в рационалистический проект, поскольку палач — не просто исполнитель закона, но в то же время своеобразный выразитель знания о преступлении. Он в чем-то alter ego жертвы, он сам совершает преступление, в котором жертва должна узнать преступление собственное. Казнь — это театр, где приговор лишь литературная основа. По мере устранения публичности главным зрителем оказывается сама жертва, и именно голос тела (что-то подобное древнегреческому катарсису) во время казни — последний способ уверенности в истинности приговора. И здесь, конечно, палач — фигура вынужденная, с которой приходится мириться, поскольку в идеале казнить должно слово приговора, а этот тревожащий промежуток между приговором и его исполнением, между словом и действием должен быть устранен, сведен к бесконечно малой величине, которой можно пренебречь. Палач исчезает из поля зрения, и все чаще и чаще создается впечатление, что суд кончается приговором. Зрелище казни уходит, поначалу даже прикрываясь гума-

---

«Привести в исполнение»
Автор сценария и режиссер Г.Городний. Оператор Е.Кокусев. Звукооператор Ю.Зорин. Киновидеостудия «Рост-5», 1993.

нистической риторикой. Однако это исключение зрелища казни, которое ранее должно было записывать закон на социальном теле через созерцание ужаса наказания (Фуко), означает, что теперь в этом нет необходимости, то есть логика казни была принята как понятная и необходимая. Язык наказания стал массово потребляемым и фактически вошел в язык власти, пронизывающий общество. Одним из первых, кто попытался развести эти языки, был Ницше, когда в работе «К генеалогии морали» интерпретировал процедуру наказания как подвижную форму, в которую постоянно втолковывается новое содержание, новая цель, новое ожидание. Одним из следствий этого поворота можно считать переосмысление фигуры палача. Он начинает обретать голос. И это голос заложника идеи. Смертная казнь — это одна из многих идей, которые в качестве мыслительного конструкта способны привести в порядок постоянно разлаживающуюся систему власти. Проблема лишь в том, что после приговора должно состояться *действие*, а это всегда эксперимент над идеей. Помимо своей воли палач оказывается не только актером, но еще и аналитиком, исследователем той логики, которая заканчивается на человеческом теле, но не приговоренного, как это было во времена зрелищной казни, а самого палача. Можно сказать, что это одна из последних человеческих фигур, которая несет в себе весь драматизм картезианского образа человека с его дуализмом души и тела.

Итак, палач обретает голос, и этот голос оказывается человеческим.

•

Всегда остаются вещи, о которых мы предпочитаем не говорить. И даже не думать. Логика жизни порой кажется настолько прозрачной, что некоторые вопросы могут вызвать лишь раздражение какой-то нестерпимой неуместностью. Всегда есть то, вопрос о чем кажется кощунственным. Спрашивающий о процедуре смертной казни, о том, кто эти люди, палачи, которые работают убийцами, кто эти приговоренные к «высшей мере», как все это происходит, фактически интересуется вещами не запрещенными, но табуированными — теми, на которые наложен негласный запрет. Это область господства морали. Интересуясь насильственной смертью, казнью, ее технологией, легко прослыть маньяком. Призыв «покажите мне настоящую казнь!» представляется не столько волевым усилием, намерением быть честным по отношению к собственному желанию, сколько душевным нездоровьем.

В мире есть ужасные вещи. И мы можем бесконечно констатировать ужас атомного взрыва, массовых репрессий, фашистских концлагерей. Но, впадая в жар осуждения, мы тем самым пытаемся оправдать себя, в крайнем случае — человека. В этом порыве возмущения и ужаса, который охватывает нас при виде повешенных, сожженных, замученных, мы зачастую оказываемся в состоянии «морального аффекта», теряя при этом способность к рефлексии. Убийцы легко перестают быть людьми, а мы столь же легко оставляем себе человеческий облик.

В свое время Андре Базен назвал хроникальные кадры расстрела «онтологической непристойностью», обнаружив тот самый «моральный аффект», заставляющий на какой-то момент отождествить человеческую этику с мировым законом.

И здесь есть парадокс, связанный с тем, что приговор всякий раз выносится из сферы человеческого. То есть дихотомия человек/зверь оказывается очень подвижной, и всякий раз «зверь» — это заключение гуманистической экспертизы или то, что не должно больше принадлежать сфере человеческого. То, что должно быть из нее исключено. Более того, есть вполне конкретная фигура, отмечающая «границу зверя» и призванная быть единственно хладнокровной в ситуации «морального аффекта» при встрече с ужасом нечеловеческого. Это почти мифическая фигура палача, о котором все знают, но встреча с которым невозможна, пока один из нас (он или я) остается человеком.

В фильме «Привести в исполнение» — пусть драматургически неровном, перегруженном явно лишним материалом «на тему» — мы увидели человека, а не палача. А могло ли быть иначе? Похоже, что нет. Во-первых, образ палача, как уже было сказано, связан с тем временем, когда казнь была представлением. Во-вторых, и это главное, дистанция между изображенным и изображением чрезвычайно непостоянна. Да, есть казнь — и есть зрелище казни. Но уже сама ситуация явленной казни вызывает у нас шок и как следствие то, что я назвал «моральным аффектом», хотя, казалось бы, всегда есть спасительная возможность увидеть не казнь, а разыгранную сцену из спектакля, оформленную под документ. Иными словами, возможно такое насилие изображения, перед которым мы не в силах спрятать свою человеческую природу. Тень же, в которой палач спрятан от глаз зрителя, абсолютно безопасна. Настолько, что мы в состоянии оценивать операторскую работу и даже следить за линией, вычерчиваемой струйкой сигаретного дыма, забыв о том, что этот дым — чуть ли не единственный намек на то, что палач все-таки обладает телом.

И здесь нельзя не вспомнить совершенно иное решение этой темы Аленом Рене в фильме «Ночь и туман». Он вовсе устранил из повествования о нацистских концлагерях и палачей, и сцены насилия, оставив в кадре лишь их следы. Эта картина разрушает идентификацию зрителя, помещая его в удушливый зазор между неумолимой логикой закадрового голоса, детально описывающего обыденность событий массового истребления людей, и результатами этой логики в виде кино- и фотодокументов. Колоссальное напряжение фильма связано с неумолимо проводимой и просто невыносимой даже для современного зрителя темой отождествления логики палачей с человеческой логикой. Палачи — это самые обыкновенные люди. Но дело здесь не в гуманизме и не в оправдании палачей, а в том, чтобы заставить повернуть взгляд, посмотреть на внутренние, именно человеческие корни нацизма, жестокости, насилия.

Это непростая процедура — разделить человеческое с палачом. Но совершив ее, мы имеем шанс различить в ночи тень, может быть, собственную, даже если сигаретный дым вводит нас в заблуждение.

Олег Аронсон

Романтический гринго

Четверть века назад, принимая «Оскара» за достижения всей жизни, Орсон Уэллс сказал, что в век супермаркетов хотел бы «остаться вашим бакалейщиком с соседней улицы». Кто этот бакалейщик? Тот, кто хранит устои, уклад жизни — что ныне обозначается неудобопроизносимым словом «норма».

Клинт Иствуд тоже «бакалейщик».

Снимать вестерн после «Танцев с волками» — все равно что писать стихи после Освенцима: надо заново намывать почву, выявлять расстановку сил, определять акценты. Гармонию классического вестерна, этого лучшего из миров, где всегда предполагалось неоспоримое знание о том, что есть справедливость, — эту гармонию расшатали еще в 60-х; классику Джону Форду самому довелось окунуться в барокко с его всевластием деталей, превосходством части над целым, и даже впасть в маньеризм с его болезненной изломанностью. Потом вестерн корежило так, что вывернуло наконец наизнанку: сугубо мужской мир заселили «плохие девчонки».

Искусство, что ни говорите, есть отражение действительности.

Ньютоновский понятный мир с его ладной физикой сломался: «сатана недолго ждал реванша, пришел Эйнштейн», и утвердилась относительность — как закон и порядок. Оказалось, что оправдать можно все; миллионы индивидуальных «правд» погребли под собой те немногие, что казались незыблемыми, истины: ну хотя бы ту, что отнимать чужую жизнь — непрощаемый грех. Столько жизней было уже отнято во имя того, и другого, и третьего, столько убийств было прощено и забыто!..

У Иствуда в «Непрощенном» ситуация упрощена до предела: бывший бандит и убийца «в завязке» Уильям Манни берется за ружье, чтобы восстановить справедливость: отменно наказать негодяев, изуродовавших безвинную проститутку с золотым сердцем, отомстить подлому шерифу (Джин Хэкмен), спустившему этим подонкам, зато убившему Уильямова напарника Неда Логана (Морган Фримен), который успел сойти с тропы войны и никого не тронул... А что он, Уильям, взялся за это дело из-за денег, которые товарки обиженной девицы назначили в награду мстителям-волонтерам, так ведь «не корысти ради», а для детишек-сирот, ибо после смерти жены всё на ранчо Манни пошло наперекосяк. Словом, каждый его выстрел в окрестностях городишки с дурашливым названием Биг Виски оправдан, и любой киноковбой был бы — и остался на его месте героем. Но старику Манни, пустившему на своем веку вдоволь кровушки, здорово не по себе: всем он отомстил, всюду восстановил справедливость, но что он скажет бессловесной индианке, жене Неда, которая сразу звериным чутьем учуяла, чем кончится вся эта затея, но все-таки не стала на пути мужа? Поди сыщи эти слова, чтобы оправдаться перед ней. Нету таких слов.

В вестерне вообще слова ничего не значат: это жанр, населенный неболтливыми людьми. Много здесь говорят либо заведомые злодеи (как Майор у Клучера в фильме «Меня зовут Троица»), либо никчемный народец, вроде писателя Бошема, биографа профессионального киллера Англичанина Боба (Сол Рубинек не пожалел своего героя). Здесь имеют значение действие, поступок, жест. Если он повторяется, то, конечно, не зря. В «Непрощенном» Уильям Манни несколько раз пытается со стариковской неловкостью вскочить на спину своей норовистой лошадки. Это ему удается с трудом. Но зато потом он крепко сидит в седле. Так и Клинт Иствуд в своем десятом вестерне в век межзвездных кораблей, осваивающих космический фронтир, желает остаться одиноким наездником, стражем давно ушедшего мира с его ценностями, которые давно уже никто не считает несомненными. Последний романтик, тень Генри Фонды, Верная рука — друг Серджо Леоне и Дона Сигела. Печальный рыцарь Образа...

Н.Цыркун

«Непрощенный» («Unforgiven»)
Автор сценария Дэвид Уэбб Пиплс. Режиссер Клинт Иствуд. Оператор Джек Н.Грин. Художник Генри Бамсхед. Композитор Ленни Нихаус. В ролях: Клинт Иствуд, Морган Фримен, Ричард Хэррис, Джин Хэкмен, Сол Рубинек, Фрэнсис Фишер, Анна Томпсон. Производство «Warner Bros.», США—Канада, 1992.

Воровать не страшно

Фильм «Маэстро-вор» режиссера В. Шамшурина снят в набирающей популярность стилистике жанрового кино, сдобренного некоторыми элементами «реализма»: когда герои на экране не только дерутся, стреляют, убегают, разъезжают на шикарных лимузинах и влюбляются в заокеанских принцесс, но также иногда ходят в магазин, обедают, говорят о работе и выясняют отношения с подросшими детьми, бывшими женами и нынешними любовницами.

Как правило, герои подобных фильмов принадлежат к тому же социальному слою, что и авторы картин, и это предполагает действие механизмов не только жанрово-мифологической, но и более тесной — социальной и психологической идентификации с персонажами. Разнообразные криминальные истории из жизни интеллигенции: от нашумевших некогда фильмов «Дюба-дюба» и «За день до...» вплоть до «Макарова», недавней «Бездны», «Акта» и прочих лент подобного рода, — обращены не столько к универсальным эмоциям и инстинктам, на которые рассчитывает чисто детективное кино, но в гораздо большей степени связаны с переживаниями по поводу вполне реальных социальных процессов.

В частности, эти картины можно рассматривать как своеобразную реакцию на происходящее ныне катастрофическое смещение культурных пластов, когда безраздельно владевшая нами «высокая» словесная, книжная, идеологическая культура, восходящая к эпохе «Просвещения», вдруг утратила свое влияние, в то время как «низкая», постоянно вытесняемая и гонимая криминально-блатная культура вдруг приобрела едва ли не господствующее положение; во всяком случае, именно ее нормы и принципы лежат сегодня в основе достижения реального жизненного успеха.

В этой ситуации естественно присущее человеку стремление к успеху и победе в борьбе за существование выражается у представителей «образованного сословия» хотя бы в теоретическом стремлении «тоже попробовать» — перейти границу, отделяющую мир культуры и абстрактных принципов от мира чистого, беспринципного насилия и разбоя.

Интеллигент с пистолетом, ножом, отмычкой и прочими орудиями совершения уголовно наказуемых деяний, становящийся сегодня одним из основных мифологических персонажей постсоветского кино, выполняет функцию медиатора, посредника между этими двумя реальностями, героически и с риском для жизни совершающего столь желанное движение одновременно вверх по лестнице успеха и вниз по лестнице цивилизации... Иначе говоря, перед нами вариант классической маски трикстера; не случайно столь значительное место в сюжетах всех этих картин занимает мотив переодевания, маскарада, подмены и т.п.

Помимо вышеназванных авантюрно-уголовных историй из жизни современной интеллигенции, фильм «Маэстро-вор» имеет еще один очевидный источник. Это мелодрама Д.Астрахана «Ты у меня одна», откуда авторы позаимствовали психологический тип главного героя, которого, как и в той картине, играет Александр Збруев. Здесь мы вновь видим его в роли обаятельного, милого, интеллигентного мужчины-мальчика сильно за сорок, который на наших глазах проходит путь запоздалой инициации, доказывая себе и другим право называться «не мальчиком, но мужем». (В чем, естественно, зритель не может ему не сочувствовать.)

Разница лишь в том, что в картине «Ты у меня одна» перед нами был социально ущербный вариант этого типа — нищий инженер с видами на увольнение. «Маэстро-вор» предлагает герою более успешную карьеру — здесь он известный искусствовед, незаурядный копиист, а главное, преуспевающий «галерейщик», устроитель выставок в Венеции и т.п. Казалось бы, столь блестящее положение предполагает принадлежность к несколько иному и человеческому, и социальному типу, однако Александр Збруев в фильме «Маэстро-вор» абсолютно тот же самый: тот же мальчишеский вихор и морщины на румяных щеках, тот же взгляд — то затравленный, то азартный, та же склонность к авантюрам и глубоко запрятанная неуверенность в себе.

Впрочем, у героя этого все в полном порядке, до тех пор пока его взрослый сын от бывшей жены, занявшийся бизнесом, не попадает в сложную финансовую ситуацию. Чтобы вызволить мальчика, нужны большие деньги. Делать нечего, наш маэстро едет в некий провинциальный городок, устраивается работать плотником в местном художественном музее (переодевание номер один) и, потихоньку заменив несколько ценных полотен своими высокого класса копиями, успешно сплавляет подлинники на Запад (мотив подмены).

Классический детективный сюжет музейной кражи осложняется, однако, тем, что герой, собрав деньги для выкупа, решает заодно наказать финансовых бандитов, «кинувших» его сына. Переодевшись американским бизнесменом, он склоняет их подписать контракт с несуществующей фирмой на несколько миллионов долларов (переодевание и подмена номер два). Но бандиты тоже не дураки; они в конце концов вычисляют маэстро, что обостряет действие: начинается жестокая силовая разборка с погонями,

---

«Маэстро-вор»
Авторы сценария В.Романов, В.Штейнбах. Режиссер В.Шамшурин. Оператор М.Скрипицын. Художник О.Краморенко. Композитор Б.Киселев. Звукооператор Е.Потоцкая. Студия «Георгий Исин», издательство «Физкультура и спорт», при участии МГП «Эжва», ТОО «Ариадна», 1994.

драками и захватом заложников. При помощи верного друга герой, впрочем, выходит из этой переделки победителем.

Что же касается истории с музеем, тут все проходит без каких-либо осложнений: девушка-экскурсовод с честным русским лицом Анастасии Немоляевой, узнавшая в преуспевающем маэстро плотника-искусствоведа, который работал у них в музее, не выдает его из уважения к научным заслугам и исключительно интеллигентского страха прослыть «стукачкой» (мотив узнавания-неузнавания); женщина-следователь, которой поручено дело о краже (Л.Шахворостова), по счастливой случайности оказывается любовницей героя; старичок-эксперт удостоверяет подлинность оставшихся в музее копий (мотив ложной идентификации). Все кончается хорошо. И герой в финале со спокойным сердцем отбывает в Венецию.

Удивительно счастливое, почти сказочное развитие событий в фильме наводит на мысль о том, что перед нами своего рода греза, воплощенная мечта «интеллигента», который стремится ощутить себя полноправным членом жестокого криминального «мужского» сообщества, не утратив при этом удовлетворительного и приятного самоощущения культурного человека.

В отличие от иных, более драматических историй на тему криминализации интеллигенции, где все обычно кончается плохо (ни в «За день до...», ни в «Бездне», ни в «Акте» героям, страстно рвущимся за границу, уехать так и не удается); в отличие от фильма «Макаров», где поэт с пистолетом, перестав узнавать себя в зеркале, в финале вообще «аннигилируется», улетучивается неизвестно куда, «Маэстро-вор» — картина с «хорошим концом». Здесь нам предлагается идиллический и в какой-то мере идеальный поворот сюжета: успешно пройдя путь криминальной инициации, герой, избегнув внутреннего конфликта, умудряется будучи «вором» сохранить благородный имидж «маэстро» в глазах почтенной публики, коллег и любимой женщины. Граница между миром «культуры» и уголовным миром оказывается здесь зыбкой, проницаемой и в принципе «переходимой». Вскоре, вероятно, она у нас и вовсе перестанет существовать.

Н.Сиривля

Без в мешке

Короткая история девушки по кличке Стёпа, осужденной по такой-то статье и отбывающей такой-то срок в Можайской женской тюрьме, могла бы пройти незамеченной на фоне множества «тюремных» лент. Тюрьма на экране — сегодня дань моде. И в соответствии с модой тема переполюсована: от тотального нравственного осуждения загремевших за решетку («Предел» Татьяны Скабард) до их оправдания и сочувствия — в недавней новосибирской ленте «Дети тюрьмы» В.Ватолина и Н.Латынникова. Но в «Стёпе» (дебют Сергея Дворцевого, выпускника Высших режиссерских курсов) есть нечто третье. Попытка проникновения в душевную боль девушки-волчонка — без заискивающих реверансов перед ней, но и без интонации праведника, знающего, как жить.

Все экзотические подробности быта показательной подмосковной колонии ухвачены зоркой камерой. И утренняя зарядка откормленных, сексуально озабоченных девáх под знаменитую «Морячку» из радиоколокольчиков над трехметровой «колючкой». И раздача писем с воли. И радости «чифиристок». И день встречи с родственниками. И вкалывание за швейными машинками на тюремной фабрике. Но все это фон: порою яркий, порою тусклый задник, как говорят на театре.

На авансцене же — мятущаяся душа Стёпы. Надо иметь мастерство опытного хирурга, чтобы «отсечь ланцетом» те признания, где девчонка блефует, от тех, где она ненароком открывается. Где в дело брошена вся туфта бывалой «зэчки» в фиолетовых татуировках, не просто приблатненной, но блатной по полному разряду. А где исповедуется запутавшийся зверек, толком не ощущающий даже своего пола. Из первого арсенала — песни Стёпы («сижу на нарах», на нарах и пропетые); ее ужимки — «на свободе бабки буду добывать» и ее клятва — «родину никогда не брошу». Из второго — судорожные метания: «не хочу быть бабой, отрежу себе грудь»

«Стёпа»
Автор сценария и режиссер С.Дворцевой. Оператор Е.Кокусев. Звукооператор Ю.Котов. Киновидеостудия «Риск», 1992.

или «хочу родить ребеночка». И ошеломительный, просто невероятный размах мечты о будущей свободе: надкусить хрустящую корочку хачапури, как привелось когда-то...

Авторы фильма к «ланцету» не прибегают: пусть зритель сам разберется. Да и вообще картина снята в «старомодной» эстетике наблюдения (скрытого, а вернее, привычного), и при желании отсутствие изысков легко было бы трактовать как профессиональную слабость. Я так не думаю. Никакие огрехи монтажа (в дебютной работе их немало), никакие просчеты в конструкции фильма (и их хватает) не могут заслонить его достоинства: честность, искренность, неоднозначность. А главное — человеколюбие.

Девчонку жалко до слез. Со всем ее враньем и со всем ее добром... Кажется, есть в колонии единственное существо, в которое не вопьется она крепкими зубами, — дряхлеющая лошадь Машка, перевозчица кухонных помоев, влачащая телегу по тюремному двору, еле передвигающая ноги. Кто хлеба корку ей сунет, кто погладит, проходя мимо. У Стёпы свое воспоминание: как подняли упавшую, костенеющую на льду лошадь, дав ей — по Стёпкиному истошному крику — понюхать нашатырь... Стёпа знает: Машке отпущено, может быть, полтора года жизни до смерти на бойне. Что ждет ее саму, даже если не схлопочет за неукротимость нрава новый срок тут же, в колонии? Если выйдет?

Бойня? Вряд ли... Но какой шквал энергии в этих девушках и женщинах опутан, осажен несвободой! Опытный оператор Евгений Кокусев и режиссер проявили, пожалуй, чудеса педагогики и профессионализма, сумев снять эпизод драки в женском бараке. Драка дикая по разнузданности, но — вот поди ж ты! — избивали нарушительницу тюремного кодекса нравственности. «Этот бы темперамент да в дело», — прекраснодушно думаешь во время просмотра. «Вот и будет «дело»: выйдут на волю с той же энергией накопленного зла и, будь спокоен, реализуют ее, — тут же возражаешь сам себе. — И опять сядут — как Стёпа, всю короткую жизнь за решеткой».

...И то сказать, способна ли эта — даже показательная — тюрьма врачевать души?

Эта «безнадега» и есть, пожалуй, горький, но честный общий знаменатель короткого фильма. Она сквозит в вялом стуке копыт уходящей Машки, в последней реплике Стёпы пред зелеными униформами тюремного начальства: «Устала».

Это отчаяние приперчено финальным репортажем-метафорой: тюремная культчасть по случаю «дня родственников» устраивает развлечения для заключенных. Среди аттракционов — бег в мешках. Опутанная мешком Стёпа прыгает резвее других.

До какого исхода своей судьбы она «допрыгается»?..

В.Ильин

Модернисты

Марина (Дроздова. — *Ред.*) очень просила меня, рецензируя их совместный с Александром (Киселевым. — *Ред.*) фильм «Батман», ничего не писать об авторах лично. Не писать, как сама Маруся презрительно и брезгливо относится к реальности и настаивает на необходимости страха перед ней, противопоставляя моему профессионально-изысканному тезису «Страх съедает душу» свой: «Бояться, может, и не стоит, но и храбриться не следует».

Не писать о годах нашего совместного обучения на факультете журналистики, о том, как она изучала шведский язык, и долго еще крайняя степень Марусиного одобрения выражалась длинной шведской фразой, впоследствии оказавшейся диалогом из лингафонного курса: «Вы не подскажете, как пройти на почту?» — «Это близко, она за углом».

Не излагать моих сугубо личных наблюдений над другом (нашим) и соавтором (ее) Александром. Не позволять себе формулировок типа: «У Александра синдром лососевых рыб: инстинкт размножения гораздо сильнее инстинкта самосохранения» или: «Девушки любят Александра за органическую мужскую свободу: он вечный лев-самец в прайде».

Кроме того, Маруся прозрачно намекала, что самое глупое, что я могу совершить, — это пуститься в

«Батман»
Сценарий и постановка М.Дроздовой и А.Киселева. Оператор А.Лапшов. Художники М.Тимошенко, В.Адикаевская. Звукооператор Г.Поцелуева. Продюсер А.Гришин. Студия СТВ (С.-Петербург), 1994.

киноведческие аллитерации, вроде той, что я как-то обронила в телефонной беседе — имелось в виду название для материала об их совместном фильме: «Дрозд и Александр».

Короче, Маруся умоляла меня не делать из них кинокритиков, пустившихся во все тяжкие кинорежиссуры (тут маячат тени Трюффо, Годара, Вендерса и, что особенно опасно, Ромера), не делать из них «артефакт», «персонажей постмодернистского текстового хеппенинга» и не писать, таким образом, ни о чем личном и ничего личного.

Ибо совсем для другого они сняли свой маленький, черно-беленький одночастевый «Батман». Когда во время съезда Союза кинематографистов фильм показывали в Доме кино и я спросила Марусю, правда ли, что в Большом зале (за вопросом стояло только желание узнать место демонстрации), Маруся иронично уточнила: «Ты считаешь, что он слишком маленький для Большого зала?» Нет, я просто считаю, что «Батман» слишком маленький, чтобы быть плохим. Он хороший по определению, он заполняет ту нишу — нишу «фенькового» кино, отчасти экспериментального, но для зрителя заразительного, — которая ныне практически никем не занята (до свидания, мальчики-параллельщики).

Но я отвлеклась. А речь шла о цели, с которой Марина с Сашей сняли свой «Батман», впервые сняли сами, хотя сценарии писали давно. Два из них были поставлены: «Любовники декабря» — К.Салыковым в Алма-Ате, второй же писался для А. Арлаускаса, для абсолютно хроникально-монтажного фильма, но обрел окончательное и неузнаваемое для авторов воплощение в фильме Т.Чивиковой «Перлимплин». Еще один их сценарий годами дорабатывался с Сергеем Сельяновым и, подозреваю, оформился теперь в замысел картины, с которой Сельянов наконец «запустился».

...Все-таки странно, что я хочу сказать о цели, да вот отвлекаюсь. До нее не так просто добраться, ибо она высока. Прошу понять, что Маруся с Александром сняли свой маленький «Батман» из действительно высоких соображений: «хотелось снять какой-нибудь фильмик к зиме». И к тому же нашелся добрый человек Семен Яковлевич Брозалевский, которому не жалко было 12 миллионов рублей. На доброе, в сущности, дело. Ведь когда наши герои начинали совместное (тогда еще сценарное) творчество, они договорились, что в их сценариях не будет насилий, убийств, «трупаков». Это должны быть сценарии о хороших людях, любимых человечках, которые всегда хотят как лучше.

Но, говоря о «Батмане», не писать ничего личного об авторах практически невозможно. Ведь Марина и Саша, снискавшие лавры постмодернистских критиков, показали в нем себя абсолютными представителями модерна, художниками XX века — а не «конца эона» и не «исхода тысячелетия».

Между жизнью и искусством и для Марины, и для Саши — обломки рухнувшего барьера. Как для Бенуа и Ларионова.

Марина — мне: «Если бы ты знала, какой это тазепам — съемочный период».

Марина — вообще: «Никогда, никогда такого не было: чтобы группа взрослых, уважаемых мною людей относилась так серьезно к моим пожеланиям. Я пишу в режиссерском сценарии: «В коридоре раскачиваются восемь ламп» — и они будут раскачиваться. И не семь и не десять, а именно восемь!»

Искусство есть образ жизни, в него погружаешься целиком. Постмодернизм, как сказал бы Саша, «нервно курит за дверью». Стилистическое единство жизни и творческого акта — «какой-нибудь фильмик к зиме».

«Батман» с его игрой в шахматы, когда роль фигур выполняют рюмки различных форм (черные — с коньяком, белые — с водкой, «съеденные» — выпиваются); с девушкой-балериной (Е.Громова) за ширмой, стоящей часами на одной ноге; с клоуническими героями — толстым и тонким, Патом и Паташоном (актеры С.Лосев и В.Бычков из театра «Четвертая стена» Вадима Жука); с его последовательным повествованием про двух смешных «кузюзек», придумавших впаять шарикоподшипник в пуант, чтобы девушка смогла сделать столько фуэте, сколько нужно, и убитых отчасти собственным изобретением — балерина с подшипником в пуанте доконала их бесконечным кружением, причем ее нога снята в таком ракурсе, что кажется наводящимся огнестрельным дулом... Так вот, «Батман» с его «феньками» и ортодоксально-серьезным ведением «стори» — чистый модернизм.

И подобно тому как авангард (частный случай модернизма) осознавал себя как возрождение доантичного искусства, ренессанс наскального, так и «Батман» — ренессанс «самого кинематографичного кино», киноаттракциона, кино как частного случая движущейся картинки. Отсюда в нем и черно-белое изображение, и мультипликация (хроники, правда, недостает, на нее, видно, не хватило денег). «Батман» — возрождение пра-кино, не знающего ни рапида, ни компьютера, ни «синема-верите». Более того, он активно полемизирует с последним во всех его инкарнациях. В духе того, как Маруся настаивает на своем страхе перед физической реальностью, «Батман» настаивает на своей абсолютной иллюзионистичности.

«Дрозд и Александр» сняли фильм о том, чего не бывает и не может быть ни при каких обстоятельствах — о смешных отношениях смешных, добрых людей, рабов смекалки и балета, их тихих «увлечениях» и развлечениях, вроде чтения шахматных задачников и тренировки вестибулярного аппарата. Таких персонажей уже и не встретишь. Разве что еще двое остались.

Слово «батман» в балетной терминологии означает «взмах ногой», а во французском языке вообще — удар. Название фильма кажется мне оправданным. Появление «Батмана» — картины сугубо нерыночной, но при этом абсолютно «зрительской» — в наше финансово-озабоченное время само по себе вполне ударно и авангардно.

Виктория Белопольская

Summary

Complying editor Lev Karakhan advances the concept of the issue.

Leonid Ionin. Crime was the first.

One of the wittest scholars of contemporary culture ponders over onthology of crime and a person of a criminal as dependent upon crime.

Discussions

Extra-mural Round Table talk of critics and journalists analysing Stanislav Govorukhin's THE GREAT CRIMINAL REVOLUTION.

Vladimir Mukusev — Yuri Shchekhotchikhin. No more blood.

Noted publicists talk about present-day Russia's crime coverage. Personal habits of journalists and the problem of corruption both in the power structures and in the press milieu are discussed.

Mikhail Litov. Prison next door.

Review of the documentaries CHILDREN OF PRISON and ZONE: THE SECRET OF HAPPINESS.

Elena Stishova. Naming a rope in the house of him that hanged himself.

A well-known critic singles out a motif of lynching in contemporary Russian cinema.

Mikhail Trofimenkov. Soft.

A young critic's article about a St.Peterburg's film-director Victor Sergeyev occupied with crime-genre.

Nina Tsyrkun. Crim-gynesis.

Specifically feminine crime as shown in the latest American movies is considered.

Liliana Mal'kova. Syndrome of the millenium's end.

Review of the programmes of the International documentary film festival in St.Petersburg Message to Man.

Sergei Trimbach. Highwaymen-brats.

The Second Show headline presents an Ukrainian critic's review of Konstantin Ershov's last picture CROCKERY in connection with the renewal of detective story in domestic movies.

Mikhail Trofimenkov. The true story of Pierre Loutrel nick-named Pierrot le Fou.

The same headline also includes a psychological portrayal of Jean-Luc Godard's PIERROT LE FOU's protagonist in the context of mythology of a criminal in French cinema.

16802

Michel Foucault. Surveiller et punir.

For the first time in Russian fragments from a famous French philosopher's book are published commented by a New Russian philosophical thought leader Valeryi Podoroga.

Pesonalia

The figure of a young American script-writer, film-maker and actor Quentin Tarantino is cross-analysed: Mikhail Trofimenkov reviews his film PULP-FICTION as a sensation of Cannes-94; scraps from American writings tracing down the sources of tough pulp-fiction are extracted with a fragment of a conversation with Tarantino himself.

Alexandre Doroshevich. Thriller instead of detective story.

A noted film-historian discusses the history of detective movies and its shift towards thriller.

РОССИЙСКАЯ
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1996 г.
Обязательный
экземпляр

IK Press bureau

The story devoted to Oliver Stone's NATURAL BORN KILLERS and the screen image of a serial killer is published.

Fritz Lang. M

Fragments from a classical script prefaced by a young theoretician Mikhail Ratgauz.

Subjects and plots

Fragments of Richard Lury's HUNTIG THE DEVIL including the records of a serial maniac-killer Chikatilo's interrogation commented by a publicist Ninel Loginova and an archpriest Alexandre Shargunov discussing the monstrous social anomaly and the social reaction provoked.

Maxim Gureev. Invention of the evil.

Survey of the Christian literature on the phenomenon of the evil.

Anatolyi Koni. Should the judge be rigorous?

Fragments from an unpublished speech by the greatest Russian lawyer and man of letters delivered at the Common Council of prosecutors of court chambers a century ago.

Erzy Kosinski. A PAINTED BIRD.

A final instalment of the first Russian translation from a well-known writer.

Charles Bukowski. HOLLYWOOD

Fragments from a cult American writer's novel.

Non-stop

Short reviews of the films: EXECUTION (dir.Gennadyi Gorodnyi, Russia), UNFORGIVEN (dir. Clint Eastwood, USA-Canada), MAESTRO-ROBBER (dir.Vladimir Shamshurin, Russia), STYOPA (dir.Sergei Dvortsevoi, Russia), BATTEMENT (dir.Marina Drozdova, Alexandre Kiselyov, Russia).

Delta Air Lines
Is Proud to Support
The Work
Of "Iskusstvo Kino"

DELTA AIR LINES

YOU'LL LOVE THE WAY WE FLY™

Delta Air Lines
гордится
сотрудничеством
с журналом
"Искусство кино"

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: «новые русские» как феномен культуры; статьи Ю.Лейдермана, М.Туровской, Н.Климонтовича, М.Трофименкова, А.Архангельского, Т.Москвиной, Л.Аннинского, Ю.Богомолова, С.Файбисовича, Н.Крымовой.

В рубрике **Премьера «ИК»** — статьи о фильмах: «Тихие страницы», «Утомленные солнцем», трилогия Кшиштофа Кесьлёвского; размышления о рекламной кампании «МММ».

В рубрике **Интервью «ИК»** :
Михаил Кац — герой нового андерграунда.

В рубрике **«Персоналии»** :
А.Тимофеевский, С.Шолохов, П.Альмадовар.

В рубрике **«Мемуары и публикации»** :
Илья Кабаков. Диалоги на коммунальной кухне.
Г.Кунцев о Параджанове.

В рубрике **«Штудии»** :
Х.Яннарас, Ф.Джеймисон.

В рубрике **«Голливудские хроники»** :
Чарлз Буковски. Голливуд.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»** :
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.
Татьяна Окуневская. Татьянин день (часть третья).

В рубрике **«Фестивали»** :
Канн-94, Локарно-94, Венеция-94.

В рубрике **«Фильм в журнале»** :
Франсуа Трюффо. Нежная кожа.
Жан Ренуар. Великая иллюзия.

В рубрике **«Сценарии»** :
Н.Макаров, С.Сельянов, А.Коновальчук. «Странник».

11 94